ROBERT HEINZ HEYGRODT

DIE LYRIK RAINER MARIA RILKES

ROBERT HEINZ HEYGRODT

DIE LYRIK RAINER MARIA RILKES

VERSUCH

EINER ENTWICKLUNGSGESCHICHTE



J. BIELEFELDS VERLAG / FREIBURG I. BR. 1921

C. A. Wagner, Buchdruckerei A.-G., Freiburg i. B.

Printed in Germany

Meinem Vater

Vorrede

Motto: Werkleute sind wir: Knappen, Jünger, Meister,
und bauen dich, du hohes Mittelschiff.
Und manchmal kommt ein ernster Hergereister,
geht wie ein Glanz durch unsre hundert Geister
und zeigt uns zitternd einen neuen Griff.

Rilke.

Rainer Maria Rilke ist unter den Lyrikern der Gegenwart einer der wenigen Dichter, deren Kunst wieder das große Dokument einer ursprünglichen, ungemein reichen Persönlichkeit und gleichzeitig eine verwirklichte Prophetie des Lebens überhaupt ist, das in seinem Wort zu neuen Abbildern und Symbolen gestaltet worden ist. Seine Lyrik ist eine Gipfelleistung der modernen deutschen Dichtung und vielleicht künstlerischer Kultur schlechthin. Noch ist ihre volle Bedeutung nicht einzuschätzen, so abgerückt sie schon scheint und so vielfach ihre Spuren durch die Gegenwart in die Zukunft weisen. Aber Rilkes Werk als solches ist sichtbar und sagbar als eine neue Einheit von Individuum und Universum, von Wesen und Wort, von Leben und Dichtung. Sie darzustellen ist der Sinn dieses Buches.

Als ich mich anschickte, aus dem Werk den Aderbau seiner Welt zu erkennen und darzustellen, waren mir oft genug einige Sätze des heute noch unter uns lebenden Dichters warnend und hemmend im Wege, die Rilke in seinen „Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“ niedergelegt hat, jenem seltenen Buche, in dem der Einsame noch einmal zurückschaut und zusammenzählt, was war und was ist. Auch heute, wo ich die Arbeit lieber emsiger Monate der Öffentlich-

keit zukommen lasse, will ein Gefühl nicht weichen, als wenn damit etwas wie ein Unrecht an dem Dichter geschieht, der irgendwo in der Welt seine Einsamkeit hütet und sich alle Eindringlinge in das Reich seines Geistes fernhalten will. Es sind diese Sätze:

„Junger Mensch irgendwo, in dem etwas aufsteigt, was ihn erschauern macht, nutz es, daß dich keiner kennt. Und wenn sie dir widersprechen, die dich für nichts nehmen, und wenn sie dich ganz aufgeben, die, mit denen du umgehst, und wenn sie dich ausrotten wollen, um deiner lieben Gedanken willen, was ist diese deutliche Gefahr, die dich zusammenhält in dir, gegen die listige Feindschaft später des Ruhms, die dich unschädlich macht, indem sie dich ausstreut. Bitte keinen, daß er von dir spräche, nicht einmal verächtlich. Und wenn die Zeit geht und du merkst, wie dein Name herumkommt unter den Leuten, nimm ihn nicht ernster als alles, was du in ihrem Munde findest. Denk: er ist schlecht geworden, und tu ihn ab. Nimm einen andern an, irgendeinen, damit Gott dich rufen kann in der Nacht. Und verbirg ihn vor allen. Du Einsamster, Abseitiger, wie haben sie dich eingeholt auf deinem Ruhm. Wie lang ist es her, da waren sie wider dich von Grund aus, und jetzt gehen sie mit dir um, wie mit ihresgleichen. Und deine Worte führen sie mit sich in den Käfigen ihres Dünkels und zeigen sie auf den Plätzen und reizen sie ein wenig von ihrer Sicherheit aus. Alle deine schrecklichen Raubtiere.“

Rilke hat frühzeitig beides erfahren: die „deutliche Gefahr“ der Ablehnung und die „listige Feindschaft später des Ruhms“. Wer all die kritischen und unkritischen, zum Teil recht anspruchsvollen Aufsätze, Essays, Abhandlungen, Hymnen und wissenschaftlichen Untersuchungen liest, die über ihn geschrieben worden sind, der wird die ausweichende Scheu des Dichters vor der Zustimmung oder Ablehnung der Öffentlichkeit begreifen. Und wer es trotzdem unternimmt, ein neues Buch über ihn zu schreiben, muß sich seiner Verantwortung auch vor dem Dichter doppelt bewußt sein.

Es ist nicht meine Absicht, die bisherigen Schriften über Rilke [siehe Anhang] einer Kritik zu unterziehen oder daraufhin zu untersuchen, wieweit sie an das eigentlich Wesentliche seiner Lyrik herangekommen sind. Für die zahlreichen wissenschaftlichen Arbeiten mag an das Wort Wilhelm v. Humboldts erinnert sein, daß es zu den Aufgaben der Wissenschaft gehört, „das Unsichtbare sichtbar zu machen", eine Aufgabe, die nicht immer leicht zu lösen ist. Gewiß ist der Dichter ein Mysterium und bleibt es für jeden Kunstforscher von Takt und Einsicht. Aber man kommt ihm um keinen Schritt näher und gewinnt keine Möglichkeit, es verständlich zu machen, wenn man dazu ein weiteres Mysterium ansetzt: eine mysteriöse Phraseologie und Terminologie des Historikers. Auch für die schwierigste Passage eines Dichters, für die geheimnisvollsten seiner künstlerischen Lebensinhalte müssen sich Äquivalente in der sprachlichen Darstellung des Historikers finden lassen, die auch einem gebildeten Laienleser verständlich werden können. Und da ist gerade an Rilke in der unerträglichsten Art gesündigt worden. Mehr und mehr machen sich in Hörsälen und wissenschaftlichen Seminarien, im vorgetragenen wie geschriebenen Wort, vor allem bei Dilettanten, Gepflogenheiten, Allüren und Methoden bemerkbar, welche Wissenschaft und Dichtung in einer Weise, um Goethes Ausdruck zu brauchen: vermanschen, bei der beides zu kurz kommt. So dankbar gerade unsere heutige Generation ist, wenn der Geist des immergrünen Lebens auch auf dem Katheder und seinen Peripherien Person und Gestalt wird, so entschieden wird sie gegen den Einzug des Literaten Stellung nehmen müssen, der im Namen der Wissenschaft einen undefinierbaren und ungenießbaren Brei vorsetzt, statt frisches, klares Quellwasser zu bieten.

Und hier wird noch eine Erklärung notwendig, die für mein Beginnen von ausschlaggebender Bedeutung wurde: es gibt kein Prinzip, keine leitende Idee, keinen ästhetischen, ethischen oder religiösen Wert-Standpunkt, welcher dem a priori wirkenden Gesetz

und Rhythmus eines Künstlers zuvorgestellt werden könnte. Ein Dichter von der Unmittelbarkeit Rilkes, der Tiefe und Ausdehnung seines Werkes, hat Anspruch darauf, als eine Welt an sich betrachtet zu werden, auch wenn die Betrachtung zur verneinenden Kritik und Ablehnung kommt. Dabei ist das Wesen und Ethos des Dichters die Voraussetzung der Wertung, nicht irgendein von außen an seine Kunst herangetragenes Prinzip.

Unter diesem Gesichtspunkte ist mein Buch „Die Lyrik Rainer Maria Rilkes“ geschrieben worden. Es ist der „Versuch einer Entwicklungsgeschichte“, der Versuch, die Entwicklung der rilkeschen Kunstform aus ihren eigenen Gesetzen abzuleiten und darzustellen. Zum erstenmal stand für diesen Versuch das gesamte Material Rilkes zur Verfügung und wurde verwertet, soweit es der Sinn der Arbeit erforderte. An dieser Stelle möchte ich dem Inselverlag, vor allem Herrn Dr. Fritz Adolf Hünich, nochmals meinen Dank dafür aussprechen, daß mir die nicht wieder veröffentlichten Gedichte des jungen Rilke in der entgegenkommendsten Weise zur Verfügung gestellt wurden. Ebenso verbunden bin ich den Herren Heinrich Vogeler-Worpswede, Dr. Hans Benzmann, Rudolf Wendler-Lobositz und Hermann Luft-Frankenthal für die Bereitwilligkeit, mit der sie meine Bemühungen um verschollene Schriften des Dichters unterstützt haben.

Zu ganz besonderem Dank, den ich hiermit abstatte, bin ich Herrn Universitätsprofessor Dr. Franz Schultz-Frankfurt für das warme Interesse verpflichtet, das er gerade diesem Buch über Rainer Maria Rilke entgegenbringt.

Freiburg i. B., im Sommer 1921.

Dr. Robert Heinz Heygrodt.

ERSTES BUCH

Die junge Lyrik

Leben und Lieder
Die Wegwarten
Larenopfer
Traumgekrönt
Advent

Erstes Kapitel

Leben und Lieder — Wegwarten

Der junge René[1] Maria Rilke, der im Jahre 1894, gerade achtzehnjährig, seine ersten Gedichte unter dem Titel „Leben und Lieder", Bilder und Tagebuchblätter — herausgibt, hat zwar noch kein künstlerisches Verhältnis zu der Kunst, der zu dienen er sich eifrig anschickt; seine Verse unterscheiden sich kaum von den vielen tausend anderen, in denen seit Goethes und Heines Tode phantasiebegabte und schreibgewandte junge Menschen erzählen, daß sie leben, lieben, träumen und mit dem Tun und Treiben der übrigen nichts zu schaffen haben wollen; sie sind kunstlos in jeder Beziehung. Aber er hat schon ein bestimmtes Verhältnis zu einer eigenen Welt, die aus Phantasien, Träumen und lieben Erlebnissen abgeleitet ist. Er verteidigt sie:

An die Krittler.

Ei fürwahr! Der Krittler richte,
Was ihm nur gefällig sei.
Aber lyrische Gedichte
Sind von jeder Kritik frei!

Sei es Jubel, sei es Klage,
Was dem Herzen sich entrang,
Nimmer tauget Maß und Wage
Für des Dichters freien Sang.

---

[1] Erst von dem Gedichtbande „Mir zur Feier" 1899 ab unterzeichnet Rilke mit Rainer Maria Rilke.

Bald wie Lenzluft leicht und leise,
Bald wie Sturm, der dröhnt und gellt,
Töne frei des Dichters Weise
Ungehindert durch die Welt.

Wohl, ihr mögt uns nicht mehr hören,
Wenn das Lied nicht recht euch scholl,
Wollt ihr unser Herze lehren,
Krittler, wie es schlagen soll?

Freilich! Das Gesetz des Schönen
Kennt nur ihr nach Recht und Fug; —
Kann ein Lied zum Herzen tönen,
Dann, dann ist es gut genug.

In diesen Versen, die wir uns für unsere Ausführungen gern und im Einverständnis mit dem jungen Dichter zu eigen machten, nimmt er für sich in Anspruch, dichten zu dürfen wie ihm ums Herz ist, und macht von diesem guten Recht mit dem ganzen Eifer und der munteren Unbefangenheit eines begeisterungsfähigen, weichen und zärtlichen Gemütes Gebrauch. In der langen Reihe der rilkeschen Gedichte freilich, die später eine Welt aus den Angeln heben und neufügen sollten, nehmen sich diese Anfangslieder etwas wunderlich aus. Keiner, der Rilkes Kunst kennt, würde ihn hinter diesen Poetereien vermuten. Dann und wann, besonders da, wo eine elegische Stimmung ihm die Feder führt, kommen Reminiszenzen an den jungen Heinrich Heine zum Vorschein, der noch immer zu unserer dichtenden Jugend gehört und freundlich Pate steht, wenn es gilt, von junger Liebe und ihrem Leide zu erzählen.

Ich weiß nicht, was ich habe.
Mir ist um's Herz so schwer . . .
Um's Herze? ach, was sag ich —
Ich hab' doch keines mehr.

Seit ich, mein Glück, dich kenne,
Du süßes Liebchen mein,
Vom ersten Augenblicke
An war's ja doch schon dein.

O mögst du es behalten,
Damit es stets so blieb —
Es soll ja dir gehören,
Nur dir, mein süßes Lieb.

Gib's nie mehr mir zurücke,
Es schlägt dir ja in Treu' —
Und willst du's nicht mehr haben,
Mein Schatz, dann brich's entzwei.

Die Liebeslieder nehmen den breitesten Raum in diesem Versbuch ein, das etwa fünfzig Gedichte zählt. Sie sind treuherzig und gemütlich, sehnsüchtig und verträumt, ab und an mit einem munteren Späßchen gewürzt und gern pathetisch und überschwenglich. So dichtet der Achtzehnjährige:

Ich liebe.

Nun mag die Welt in ihren Festen beben,
Entfesselt wüten mag das Element; —
Denn eine neue Ära tritt ins Leben,
Die keinen Haß und keinen Streit mehr kennt!

Durch meine Seele zieht's mit Zauberweben
O! wie's im Herzen glückverheißend brennt!

Manches mutet an wie aus vergilbten Gartenlaube-Jahrgängen und Familien-Poesiealbums. Einen Gedichtzyklus von dreiunddreißig Vierzeilern, deren jeder einen Blumennamen als Überschrift trägt (dahinter der botanische Name!), bindet er seiner Liebsten zum zarten Strauß: „Sprache der Blumen". Nur drei „Blumen" daraus:

Aster (aster chinensis).

Scheint die Sonne kalt und trüber —
In die Zukunft wend' den Blick.
Sieh: der Winter geht vorüber,
Und der Frühling kehrt zurück.

Holunder (syringa vulgaris).

Unheil droht dir unabwendig:
Rose glänzt zwar, doch sie sticht.
Ich nur bleibe stets beständig,
Glaube mir, verkenn' mich nicht.

Myrte.

Was ich kaum zu denken wagte,
Meiner Träume holdes Bild,
— Eh' der junge Morgen tagte,
Hat mein Glück sich schon erfüllt.

Kaum eines hebt sich über dieses Niveau.

In einer anderen Gruppe von Gedichten tritt eine überaus lebhafte Phantasie in Erscheinung und macht sich daran, Stoffe zu gestalten, die sein begeisterungsfähiges und mitleidiges Gemüt beschäftigten. So besingt er in achtundzwanzig Strophen den „Schauspieler", ein Künsterschicksal, in dem das alte Bajazzomotiv:

Und während dort er unter Lächeln
Sich um des Volkes Gunst bewirbt,
Liegt hier sein Weib im Todesröcheln
Verlassen und allein — und stirbt

deutlich angeschlagen ist. Ein anderes gilt dem „alten Invaliden", der „so manche Nacht gestanden auf der Wacht, für seinen guten Kaiser gekämpft in mancher Schlacht" und der nun mit seinem Enkelchen musizierend und bettelnd von Tür zu Tür zieht. Eine

sehr rührselige Geschichte: der Kleine muß ihm „noch einmal den Radetzky-Marsch“ spielen, und bei den Klängen der geliebten Weise stirbt der Alte. Die Verse wie das Motiv entbehren jeder Originalität. Vierundzwanzig andere feiern den „Meistertrunk“ von Rothenburg, mit dem ein braver Ratsherr die alte Reichsstadt vor Tillys Brandfackeln bewahrte, indem er einen Riesenhumpen bis zum letzten Tropfen ausleerte, den sieben tillysche Generäle nicht hatten leeren können. Im Stil und Ton dieser Geschichte klingt etwas von Uhlands „Der wack're Schwabe forcht sich nit“ wieder auf, und auch in den Schlußzeilen:

Und eins noch hört' ich mit Vergunst,
Daß es sich gleich geblieben,
Und daß noch heut in dieser Kunst
Sich manche dorten üben

sucht sich der treuherzige Humor des jungen Rilke wie in manchem anderen Vers seinen munteren Ausweg; er hält der Neigung, den poetisierenden Gebilden einen tragischen Inhalt oder Ausgang zu geben, die Wage. Der muntere frische Ton überwiegt sogar, wenngleich in den verträumten Stimmungsbildern, in den zarten Liedern von Abend und Nacht, in „Friedhofsgedanken“ — wohl sein eigentliches Naturell zum Ausdruck kommt. Hier nimmt sein junges dichterisches Können auch schon weiterweisende Gestalt an. Da ist z. B. das Gedicht

Ein Wunsch

Ich möchte einst im Frühling sterben,
Wenn neues Leben rings sich rührt.
Nicht wenn die Blätter sich verfärben,
Nicht wenn die Erde müde wird.

Nicht wenn sie nach vollbrachtem Werke
Das glanzberauschte Auge schließt —

Nein, wenn sie noch von Jugendstärke
Und Lenzeshoffnung trunken ist.

Wenn sie in heißem Glutverlangen,
Empor zur Sonne sehnend blickt,
Und wenn der Lenz auf ihre Wangen
Den ersten Kuß, den süßen, drückt.

Dann, wenn sie reichen Blütensegen
Rings ausstreut über Berg und Tal,
Dann könnt ihr an ihr Herz mich legen,
Nachdem ich noch zum letzten Mal

Sah, daß die bräutlich junge Ranke
Umwindet ihre Stirne sacht,
Sodaß ein lichter Lenzgedanke
Das letzte sei, das ich gedacht.

Es ist das ausgeprägteste in dem ersten Versbuch. Für alle Gedichte dieses Kreises indessen gilt, was Rilke später an seine Freundin Ellen Key geschrieben hat [1], „sie seien, als wären sie nie gewesen, denn sein Können war damals noch sehr gering, sein Gefühlsleben verängstigt und überdies konnte er sich nicht überwinden, das preiszugeben, was ihm am meisten am Herzen lag.“ In den Neudruck seiner frühesten Gedichte, der im Jahre 1913 unter dem Titel „Erste Gedichte“ erschien und den bis auf winzige Änderungen wortgetreuen Abdruck der Gedichtbände „Larenopfer“, Traumgekrönt“ und „Advent“ enthält, sind die Gedichte in „Leben und Lieder“ nicht wieder aufgenommen worden.

Eine weitere Auswahl erster Gedichte, zwanzig, gibt er am 2. Januar 1896 unter dem Titel „Wegwarten, Lieder dem Volke geschenkt“, im Selbstverlag heraus. Sie tragen folgendes Vorwort: „Ein Wort nur . . . Ihr gebt eure Werke in billigen Ausgaben. Ihr

[1] Key, Ellen: Seelen und Werke, S. 167, Berlin 1911.

erleichtert dadurch dem Reichen das Kaufen; den Armen helft ihr nicht. Den Armen ist alles zu teuer. Und wenn es zwei Kreuzer sind und die Frage heißt: Buch oder Brot? Brot werden sie wählen, wollt ihr's verargen? Wollt ihr also allen geben, — so gebt. — Paracelsus erzählt, die Wegwarte werde alle Jahrhunderte zum lebendigen Wesen; und leicht erfüllt die Sage sich an diesen Liedern; vielleicht wachen sie zu höherem Leben auf in der Seele des Volkes. Ich bin selbst arm; aber diese Hoffnung macht mich reich. — Die ‚Wegwarten' werden ein- bis zweimal jährlich erscheinen[1]. Pflückt sie, und mögen sie euch zur Freude sein!"

Dieses Vorwort ist bezeichnend nicht nur für den jungen Rilke, sondern für Rilke überhaupt; ebenso die Art, wie er seine Heftchen verteilt: er läßt sie aus eigenen Mitteln in billiger Ausstattung herstellen und verschenkt ein paar hundert an Volks- und Handwerkervereine, Spitäler, Armenhäuser usw. „Ob sie wirklich unters Volk kommen — wer weiß? Ich rechne darauf, daß der Zufall hier und da doch ein Heftchen unter das eigentliche Volk und in eine einsame Stube trägt, wo die schlichten Lieder ein wenig Licht und Freude wecken dürfen."[2] Was hier als soziale Empfindung und Tat zum

---

[1] Drei dieser Hefte sind erschienen. Die Gedichte des ersten sind sämtlich von Rilke. Das Gedicht „Trost" ist aus „Leben und Lieder" S. 61 genommen. Das „Volkslied" findet sich später in „Larenopfer" S. 56. „Die Rose" — ohne die zweite Strophe — in „Traumgekrönt" S. 27. — Das zweite Heft, vom 1. April 1896, enthält Rilkes Szene „Jetzt und in der Stunde unseres Absterbens". — Das dritte, vom 29. Oktober 1896, redigiert Rilke mit Bodo Wildberg zusammen. Bei den Gedichten Rilkes, die sämtlich in die Bücher „Traumgekrönt" oder „Advent" aufgenommen wurden, findet sich auf S. 18 eine Anzeige von „Traumgekrönt".

[2] Aus einem Brief Rilkes an R. Z. aus dem Jahre 1897, der, offenbar durch eine Indiskretion, unter „Elf eigenhändigen Briefen und einer Karte des Dichters Rainer Maria Rilke" in den Handel gekommen ist und für teures Geld meistbietend versteigert wurde. Die oben zitierte Briefstelle ist dem betr. Auktionskatalog des Herrn Paul Graupe, Berlin 1916, entnommen. Mir ist unbekannt, wohin die Briefe geraten sind.

Ausdruck kommt, ist ein Grundzug rilkeschen Wesens: sich zu entäußern, sich als Mensch und Dichter für eine Sache der Liebe einzusetzen, von seinem Ich schließlich Abstand zu gewinnen und nur den Helfer und Verkünder eines lebendigen Lebens, das allen gemeinsam ist, in sich zu sehen und zu entwickeln. So wenig er einstweilen imstande ist, „das preiszugeben, was ihm am meisten am Herzen liegt“, so innig verbunden ist er doch dem Geschick seiner Mitmenschen, die ihm in den Weg kommen oder denen er entgegengeht, weil irgend ein brüderliches Mitgefühl ihn dazu treibt. Dieser Charakterzug seines menschlichen Wesens ist ein bleibender Grundzug seiner Lyrik auch dort, wo ihn das Bewußtsein seiner dichterischen Mission in die Einsamkeit drängt. Gerade seine ersten Skizzen und Gedichte lassen den ideell-sozialen Zug immer wieder erkennen; so, wenn er, um nur ein Beispiel zu nennen, in der Skizze „Heiliger Frühling“ von dem jungen Studenten „Karsky“ erzählt, daß er dann und wann ein „Proletarierkind“ von der Straße aufzulesen pflegte und ihm Geschichten vom lieben Gott erzählte; jener ganze spätere Geschichtenzyklus steht im Zeichen dieses sozialen Empfindens. Im „Buch von der Armut und vom Tode“ erfährt er seine tiefste Ausprägung. Rilkes Poesie ist in diesem Sinne immer „heimatgebunden“.

Eine „Das Volkslied“ betitelte Allegorie leitet die erste Wegwarte ein. Rilke bekennt sich darin zur Schlichtheit in der Poesie, zum Preise von Liebe, Schönheit und Heimat. Das Lied ist „nach einer Kartonskizze des Herrn Liebscher“ erdacht, in der man unschwer eines dieser billigen kunstlosen Plakate erkennt, die auch heute noch zum Geschmack breiter Massen gehören. Diese offenbar hübsch bunte Skizze zeigt einen geigenden jungen Burschen, dem ein „Genius“ segnend die Hand auf die Stirne legt. Dazu dichtet Rilke folgende Strophen:

Es legt dem Burschen auf die Stirne
Die Hand der Genius so lind,
Daß mit des Liedes Silberzwirne
Er seiner Liebsten Herz umspinnt.

Da mag der Bursch sich süß erinnern,
Was aus der Mutter Mund ihm scholl,
Und mit dem Klang aus seinem Innern
Füllt er sich seine Fiedel voll.

Die Liebe und der Heimat Schöne
Drückt ihm den Bogen in die Hand,
Und leise rieseln seine Töne,
Wie Blütenregen in das Land.

Und große Dichter, ruhmberauschte,
Dem schlichten Liede lauschen sie
So glücklich, wie das Volk einst lauschte
Dem Gotteswort des Sinai.

Etwa vom gleichen Rang wie dieses Leitgedicht sind die übrigen. Sie unterscheiden sich kaum von denen in „Leben und Lieder", nur daß hier ein innerlicher Zusammenhang mit dem „Volk" gewußt wird, für das sie ja bestimmt sind. Mit ihrem Bestand und Verbleib im Banalen setzen sie ein sehr naives Lesepublikum voraus, mögen indessen dort „Licht und Freude geweckt" und damit ihre Bestimmung erfüllt haben. Sie erinnern an ähnliche seines frühverstorbenen Freundes und Mitarbeiters (in der 3. Wegwarte) Ludwig Jacobowski, der wie Rilke „Lieder fürs Volk" herausgab. — Unbekümmert um Goethes Nähe dichtet er ein Volkslied „Falter und Rose", in dem „Sah ein Knab' ein Röslein stehn" variiert wird. Wo er, wie in „Leben und Lieder", subjektive und atmosphärische Stimmungsbilder gibt — wie „Sehnsucht", „Abendwolken", „Irrlicht", „Königin See" u. a. —, gelingen einheitliche, oft formgeschickte Gebilde:

Sehnsucht.

Ein Aar, dem niemand halt gebot,
Ist Sehnsucht. Über Tal und Hügel
Schwebt er auf mondbeglänztem Flügel
Zu der Erfüllung Morgenrot.

Stolz kann er, wenn der Flug gelingt,
Im ersten Strahl die Schwingen baden,
Wenn er an heimischen Gestaden
Zu Tod ermattet — niedersinkt . . .

Allerdings bleiben diese Stimmungsgedichte noch sehr wesen- und blutlos und vergehen mit dem einmaligen Atem ihres Dichters. Die Sehnsucht über sich hinaus, die wie bei allen Künstlern auch Rilkes treibendste Kraft ist, bleibt oft in einem müden Sichgehenlassen stecken. Andrerseits hebt ein junger Dichterehrgeiz frühzeitig und selbstbewußt seine Schwingen:

Meine Tage gingen golden
Durch der Seele Heiligtum,
Und auf meiner Träume Dolden
Wiegte sich der Falter: Ruhm . . .

und dann und wann, wenn ihn seine verträumte und aktionsunfähige Einstellung seinem — nicht nur dem realen, auch dem künstlerischen Leben gegenüber quält, nimmt er einen Anlauf vom Willen aus gegen seine Verträumtheit. Wir finden in seinem Werk öfters Brennpunkte des Kampfes seines vorwärtsweisenden Dichtertums, das alle Kraft in den Dienst der Kunst stellen will, mit dem müdegeträumten verweigernden Menschen. Ein solcher Befehl des Dichters an den Menschen steht am Schluß der ersten Wegwarte.

Zum Licht

Nur nicht im Dunkel
Schmählich erschlaffen!
Im Lichtgefunkel
Leben und schaffen.
Nur im Verstecke
Nicht müde versiechen,
Kränkeln und kriechen —
Nur das nicht!
Richte und recke
Auf dich zum Licht!

Siegende Sonne
Hellt dir die Brust,
Wogende Wonne
Wird dir bewußt,
Unter der Decke
Ängstlicher Kleinheit
Wärmt sich — Gemeinheit;
Nur das nicht!
Richte und recke
Auf dich zum Licht!

So wie des Lichtes
Funken sich heben,
Sieh des Gedichtes
Rhythmisches Schweben,
Daß es dich wecke
Aus deinen Träumen . . .
Zaudern und säumen?
Nur das nicht!
Richte und recke
Auf dich zum Licht!

Die Sprache dieser Gedichte ist im allgemeinen durch die angeführten Beispiele schon gekennzeichnet. Im Einklang mit seinen Stimmungen kommt er zu Wortkombinationen wie „lichtdtdurchflirrter“

oder „lerchenlüsterner“ Himmel usw. und verrät so die Fähigkeit zu eigener Wortbildung und Attraktion. Für später wichtig ist, daß er oft als attributives Beiwort statt des beschreibenden, einen Zustand ausdrückenden Adjektivs eine entsprechende, die fließende Bewegung und Tätigkeit vollziehende verbale Wendung setzt oder bildet: so „verdämmernde“ Hügellehne, „blauender“ Waldsee, „blütenbezwungene“ Zweige. Wie in Rilkes Schauen von Natur, Mensch, Ding, Ich und Gott ein fortschreitender Prozeß erkennbar ist, in allen Erscheinungen und ihren Formen das Werden, die sich auslösende Bewegung zu sehen, so ist auch in seinem Verhältnis zur Sprache eine instinktive oder bewußte Tendenz, immer fähiger zu werden, dem Erscheinungswandel des Angeschauten auch im Wort zu entsprechen. Allerdings tritt diese typisch rilkesche Tendenz: in jedem Sein ein verborgenes Werden, in jedem Verharren eine geheime Bewegung zu ertasten und sprachlich auszudrücken, — einstweilen kaum anders denn als zufälliger Begleitumstand seiner hingegebenen Stimmung oder als Freude an aparten und neuen Wortbildungen in Erscheinung.

In einer bestimmten Verbindung mit den Erstlingsgedichten Rilkes mag hier noch eine kleine Zeitschrift erwähnt werden, in der Rilke einige Gedichte veröffentlichte. In der „Modernen Dichtung“, herausgegeben von Alfred Guth und Joseph Adolf Bondy, Prag 1897, gab sich ein „Bund moderner Fantasie-Künstler“, zu dem auch René Maria Rilke gehörte, ein literarisches Organ. Deutsche und tschechische Dichter halfen diesem unbedeutenden Blättchen ins Leben. Wir finden da Namen wie Hans Benzmann und Jiri Karasek, Hugo Salus und Jaroslav Vrchlický, Paul Wertheimer, Antonie Sova u. a. Die von Rilke beigesteuerten Verse, die er z. T. schon in München schrieb, sind herzlich unbedeutend. Wir erwähnen dies Blättchen in Verbindung mit Rilke, weil er im ersten Heft anzeigt: im Erscheinen begriffen „Christus-Visionen“. Diese Gedichte sind auch

tatsächlich entstanden, aber niemals veröffentlicht worden. Offenbar gehören sie zu seinem „Eigentlichen“, das er preiszugeben sich nicht hat entschließen können. Vielleicht ist es einer späteren Zeit vorbehalten, sie zu kennen. Ihre Existenz beweist, wie frühzeitig Rilkes religiöses Grundgefühl wirksam ist und sich mit dem Typus auseinandersetzt, in dem die menschgewordene welthaltige Idee der Liebe, Rilkes eigenes Zielbild, bisher am sichtbarsten und lebendigsten wurde.

Zweites Kapitel

Larenopfer

Inzwischen haben sich die Empfindungen, Vorstellungen und Erinnerungen Rilkes um bestimmte Mittel- und Ruhepunkte verdichtet. Die persönlichen Erlebnisse treten deutlicher ins Bewußtsein, erhalten durch tägliche Erfahrungen und Beobachtungen ihre Bestätigung und Bereicherung und drängen ins Wort. So entstehen die Gedichte, die unter dem Titel „Larenopfer" im selben Jahr wie die Wegwarten erscheinen. Mit diesen Gedichten beginnt — wenn auch sehr rudimentär — der Prozeß, den jeder Dichter, Dramatiker, Epiker und Lyriker, erleben und ausgestalten muß: die Herausbildung des Verhältnisses vom Ich zur Welt; die Entwicklung des empirisch gegebenen Ichs zum überpersönlichen welthaltigen Ich des Kunstwerkes; die Abwandlung des Wortes als der bloßen alltäglichsprachlichen Bezeichnung zu seinem eigentlichen Symbolcharakter.

Was in diesen „Larenopfern" lebt und redet, ist das heutige persönliche Ich René Maria Rilkes; das, worin er lebt und wovon er dichtet, sind seine ganz persönlichen Erlebnisse, die als solche erlebt und mitgeteilt werden. Die Erlebnisebene ist die gleiche wie in „Leben und Lieder" und in den „Wegwarten"-Liedern: es ist dieselbe Naivität der Anschauungsbereitschaft, dieselbe Schlichtheit der Anschauungsweise; — nur daß sie sich räumlich verbreitert hat. Und wie in den ersten Gedichten schwankt der dichterische Bewegungstrieb zwischen Sentimentalität und gewollter Frische; nur daß er sich im Nährboden konkreter und tatsächlicher Verhältnisse gefüllt

und gerichtet hat und infolgedessen zu einer intensiveren Betätigung im Stoffbereich der Erlebnisse kommt. So ist es neben dem persönlich überall beteiligten Ton vor allem das Stofflich-Inhaltliche und Gemütlich-Gedankliche, was in den „Larenopfern“ lebendig ist. Der Titel schon sagt, um was es sich für Rilke mit diesen Gedichten handelt: es sind Opfer, die der Prager Bürgersohn den Schutzgottheiten seiner herrlichen Vaterstadt und böhmischen Heimat entgegenbringt. In der Liebe zu dieser tatsächlichen Wirklichkeit: Prag, Heimat: dokumentiert sich sein erstes persönliches und dichterisches Verhältnis zur Welt. Diese Liebe ist einstweilen auch Mittelpunkt seiner Kunstauffassung: die Kunst hat der Heimat und dem Volke zu dienen[1]. Die Larenopfer sind alle heimatgebunden und nach Inhalt und Ton mit dem Leben und der Atmosphäre dieser so deutschen wie tschechischen Stadt und Landschaft erfüllt. In Blut und Wesen Rilkes wirken beide Elemente: das deutsche und das slavische; und wenn er es auch (in dem Gedicht „in dubiis“) ablehnt, sich für eine der beiden Parteien zu entscheiden, wenn er „vom Teil sich löste, nun der ganzen Welt gehört“ —: in dem Reibungsprozeß der beiden Rassenelemente überwiegt einstweilen das slavische. Das kommt anfänglich auch äußerlich schon darin zum Ausdruck, daß er fast allen Helden seiner ersten Novellen, besonders denen, in deren Gestalt er sich widerspiegelt, tschechische Namen gibt. Das slavische Element stellt später in ihm den augenblicklichen Kontakt ein zu dem größten Erlebnis seines Lebens: Rußland.

Die Volksweise

Mich rühret so sehr
böhmischen Volkes Weise,
schleicht sie ins Herz sich leise,
macht sie es schwer.

---

[1] Siehe auch R. M. Rilke, Zwei Prager Geschichten, Stuttgart 1899, S. 18 ff.

Wenn ein Kind sacht
singt beim Kartoffeljäten,
klingt dir sein Lied im späten
Traum noch der Nacht.
Magst du auch sein
weit über Land gefahren,
fällt es dir doch nach Jahren
stets wieder ein

gibt in dem ungewollten Fluß der Bewegung, in der leisen Melancholie der Tonung, in der Schlichtheit der einfachen alltäglichen Worte den unmittelbaren und innigen Einklang zwischen dem Dichter und seiner böhmischen Heimat wieder.

Das unwesentlichste Moment bei der Entstehung der Larenopfer ist das der Beobachtung. Gewiß: da ist der Hradschin, der Dom von St. Veit, da sind die stolzen Adelshäuser und die heimlichen Kapellchen, die uralten Giebelhäusergassen und die lieben Winkel einstiger Herrlichkeiten. Aber das sind alltägliche und vertraute Dinge, die da sind wie Vater und Mutter und zwischen denen sich der junge René seit Kindheit bewegt. Sie hängen mit seinen Empfindungen zusammen und spielen in seine Poesie hinein, ohne daß er sie beobachtet, oder wenn er sie beobachtet, dann sieht er wie jeder sentimentale Beobachter: temperamentvoll im Rahmen seines Naturells; überzeugt durch die scheinbare Übereinstimmung der gesehenen Erscheinung der Außenwelt mit dem Blickinhalt seiner im Sentiment bedingten Einstellung; von vornherein geneigt, gewissermaßen: seine Stimmung durchzusetzen und dazu das Bild von den Zuständen und Bewegungen der Objektwelt seiner Stimmung anzupassen. — Er ist nur durch das Fluidum seiner Stimmung mit ihnen verbunden: die Dinge leben nur durch seine Freude und Trauer, seine reflektiven und subjektiv kritischen Äußerungen. Die dichterischen Ergebnisse sind also Stimmungsbilder, die je nach dem Bestand oder Wechsel der dichterischen Stimmung einheitlich

oder nicht einheitlich sind. So sind Gedichte wie „Im alten Hause“, „In der Kapelle St. Wenzels“, „Am Kirchhof zu Königssaal“ u. a. — einheitlich bildhaltig. In anderen, z. B. „Bei St. Veit“, „Bei Nacht“ — wechselt die Stimmung des Dichters, und durch die Absichtlichkeit der vorherrschenden wird die Einheit des Bildes zerstört. Oft steigert sich die Absichtlichkeit zu dem mit Heine liebäugelnden Mutwillen, der in der riskierten Plauderei von dem braven Kapuzinerpater Guardian und seinem Klosterschnaps die forsche Grundstimmung des ganzen Gebildes ist. In dem Gedicht „Heilige“ ist der Humor des jungen Rilke an dem Prager Lokalton besonders warm geworden. Mit seiner sprudelnden Lautmalerei („aber diese Nepomuken! Von des Torgangs Luken gucken und auf allen Brucken spuken lauter lauter Nepomuken“) und der ungehemmten Heiterkeit seiner Bewegung ist es das munterste Stückchen dieser Gattung und zeigt, wie Rilke unbedenklich jeden Stoff verwendet, an dem seine Lust und Fähigkeit zum dichterischen Bilden sich ausdrücken kann.

Für alle Gedichte in „Larenopfer“ gilt dasselbe: die persönliche subjektive Stimmung des Dichters ist Motor und eigentlicher Gehalt; er sieht und zeichnet, aber er durchdringt nicht und formt nicht. Aus diesem Grunde gelingt ihm kein Gedicht, das auf Gestaltung eines Stoffes abzielt, gelingen ihm auch keine Balladen. Die Gedichte, die er zu dem Zyklus „Aus dem dreißigjährigen Kriege“ zusammenstellt, sind — von der Schauerballade „Gerichtet“ ganz abgesehen — ebenso wie der „Meistertrunk“ in „Leben und Lieder“ versifizierte Erzählungen, Berichte, Skizzen: Stimmungsbilder — keine Balladen. Die Ballade bedingt straffste Konzeption des Stoffes unter einem die Erregung herstellenden, die Bewegung leitenden, die Handlung bannenden, gleichsam: dramatischen Mittelpunkt, der, herausgestellt aus dem subjektiv-dichterischen Ich, als Motor und Mittelpunkt im Geschehen des (Balladen-)Stoffes mitschwingt. Rilke hat im „Buch der Bilder“ — z. B. „Der Ritter“ — und in den „Neuen Gedichten“ „Der Doge“ — Balladen gedichtet, die wirkliche und typisch rilkesche

Balladen sind. In den „Balladen“ der Larenopfer bleibt das persönliche Ich des Dichters in den Bewegtheiten des Stoffes und in den sentimentalen Schwingungen der dichterischen Stimmung hängen.

Aus demselben Grunde ist der junge Rilke auch kein Dramatiker: die Szene „Jetzt und in der Stunde unseres Absterbens“ (2. Wegwarte) ist ein seltsames Gemisch aus rührselig sentimentaler Stimmung und naturalistisch gehandhabtem Stoff, der gründlich verzeichnet und nur durch die Stimmung des Dichters am Auseinanderfallen gehindert ist.

Keinem der „Larenopfer“ ist der Stempel eines Urteils aufgeprägt, das es rechtfertigte, die unmittelbare Beteiligung der im Inhalt der Gedichte mitgeteilten Erlebnisse am Werdegang des Dichters in Frage zu stellen. Es ist grundfalsch, Rilkes Entwicklung in diesen Jahren und die erste Lyrik nach den entsprechenden Stellen im „Malte Laurids Brigge“ zu sehen. Gewiß ist der M. L. Brigge ein höchst persönliches Dokument des Dichters, und die betreffenden Stellen charakterisieren nachträglich in manchem die eigene Kindheit und Jugend. Indessen darf man nicht vergessen, daß diese Stellen zu einem sehr späten, streng stilisierten Kunstwerk des reifen und überreifen Rilke gehören, an dessen dichterischer Form die in der Jugend unmittelbar und tatsächlich wirkenden Eindrücke nicht mehr beteiligt sind. Seine Entwicklung muß vorwärts, nicht rückwärts betrachtet werden. Der junge Rilke empfindet und schafft aus dem unmittelbaren Kontakt mit dem heutigen und tatsächlichen Erlebnis. Er hat seinen Pfefferkuchenreiter, sein Bräutchen, sein Großmütterchen, wahrsagende Zigeunermädchen, Ritter- und Feengeschichten schauerlichen Stils gesungen, ehe er, „eine Gestalt wie von van Dyck“, seinen Cornet Christoph schrieb, in dem er sein hohes Stilgefühl für aristokratische Traditionen verwirklichte.

Ihn umgibt eine durchaus bürgerliche Häuslichkeit. „In unsern Stuben riecht es am Donnerstag nach Tomaten, am Sonntag nach

Gänsebraten, und jeden Montag ist Wäsche. So sind die Tage: der rote, der fette, der seifige", erzählt er in „Generationen", einer seiner kleinen Skizzen, die alle sehr persönlich sind; und ebenda von den Eltern: „Sie passen in die Stuben, die voll sind von lautem Licht, und in den Wechsel der Tage, die bald rot von Tomaten, bald dumpf von Soda sind. Denn das ist das Leben. Und es bleibt alles in ihren Zügen hängen wie einst an den Händen der Großeltern, ein Paar Hände sind sie und nichts dahinter." Nichts dahinter von dem, was dem Achtzehn-Neunzehnjährigen Leben ist. In der praktisch-bestimmten, nüchtern-klaren Umgebung, die Rilke in sechs Interieurs: „Im Stübchen", „Zauber", „Ein anderes", „Noch eines", „Und das letzte", „Im Erkerstübchen" mit persönlichem Behagen gezeichnet hat, sucht er seinen Weg, seine Bestimmung. „Er ist achtzehn, blond und blaß. Sein harter Mund widerspricht seinen Augen, die ewig flehende sind. Und er scheint darin verloren, diesem Streit zuzuhören — ohne Spannung, fast gewohnheitsmäßig. Einmal gibt er dem Zorn Recht, einmal der Zagheit. Und dabei wird er immer unsicherer. Wer kann helfen?" (aus „Leise Begleitung"). „Er möchte so heißen, daß man seinen Namen zur Spieluhr singen könnte, denn er hat plötzlich das Gefühl: Kampf und Krankheit sind es nicht, auch nicht die Sorgen und das tägliche Brot und der Wäschetag und alles andere, was mit uns draußen in den engen Stuben wohnt. Das wirkliche Leben ist wie dieses ‚Tingilligin' . . . Es kann nehmen und schenken, kann dich Bettler rufen oder König und tief und traurig machen, je nachdem — aber es kann nicht das Gesicht bang oder zornig verzerren und es kann auch — verzeih, Großpapa — es kann auch die Hände nicht hart und häßlich machen wie deine. — Das war nur so ein breites, dunkles Gefühl in dem blonden Knaben. Wie ein Hintergrund, vor dem andere kleine Kindergedanken standen wie Bleisoldaten. Aber er empfand es doch und vielleicht lebt er's einmal" (aus „Generationen").

Diese Sätze, die einige Monate nach den Larenopfern geschrieben

wurden, geben, so stilisiert[1] sie sind, ein recht gutes Bild von dem häuslichen Gegensatz zwischen dem elterlichen Realismus einerseits und dem unklar verträumten Idealismus des jungen René andrerseits, der in dem zarten scheuen Knaben frühzeitig ein Einsamkeitsgefühl hervorruft. Ihm kann keiner „helfen“, so gut sie es mit ihm meinen. Das hindert nicht, daß er eine tiefe Liebe zu seiner baldverstorbenen Mutter empfindet, seiner „leisen Begleitung“, der ersten Vertrauten seiner Einsamkeit, seiner Liebessehnsucht, seines werdenden Dichtertums. Er hat ihr unzählige Gedichte geweiht[2] und ihr Dasein auch nach ihrem frühen Tode als eine gütige Kraft in sich gespürt, die immer da ist und in deren Hände er seinen Kopf bergen kann, wenn er nicht mehr ein noch aus weiß. Muttertum — das wird ihm bald zum Erlebnis und zum Symbol für das bleibende ewige Wunder, das in Einsamkeit, Armut, Not und Schmerz immer ein Neues und Künftiges gebiert, ein Symbol, das zu Ehrfurcht, Liebe und Glauben zwingt. Seinem „guten Vater“ hat er den Gedichtband „Advent“ zu Weihnachten 1897 gewidmet. Er steht ihm ferner, wenngleich man in Rilkes Versen: „liebt man denn einen Vater? Ist er nicht das, was war?“ (im „Buch von der Pilgerschaft“) nicht um jeden Preis sein Verhältnis zum eigenen Vater vermuten darf. Wohl ist der Vater ihm „das, was war“, und seine junge Seele möchte sich bei der bedächtigen Weisheit des Alters nicht aufhalten. Aber in einer andern Beziehung ist die Persönlichkeit des Vaters, gerade „das, was war“, ihm wichtig geworden: der alte Rilke ist der Repräsentant eines verarmten alten Geschlechtes, das in abgelaufenen Jahrhunderten einen adeligen Namen trug und herrenmäßig begütert

---

[1] Stilistisch bemerkenswert ist der Einfluß Jens Peter Jacobsens, von dem später zu reden sein wird.

[2] Der Dramenzyklus: „Mutter“, den Rilke im 2. Heft der „Modernen Dichtung“ anzeigt, ist nicht veröffentlicht worden. Die Szene „Mütterchen“ gehört nicht in diesen Zusammenhang, sondern in eine Reihe mit dem Drama „Ohne Gegenwart“.

war. (Man kannte seine liebenswürdige schöne Erscheinung in Prag allgemein unter dem Namen „Der Komtur Rilke“; er gehörte zu einem ritterlichen Orden.) Seiner Familie gegenüber äußert sich das Bedingtsein in alten Traditionen in einer vornehmen, abwartenden und praktischen Sachlichkeit. Für die „brotlosen Künste“ seines Sohnes mochte der ehemalige Offizier wenig Verständnis haben. In dem jungen René Maria Rilke wird später das Bewußtsein, das letzte Glied eines alten Geschlechtes zu sein, in eigenartiger Weise wieder lebendig und erfährt die höchste menschliche und dichterische Adelung. Ähnlich wie Nietzsche begleiten ihn da Fragen und Probleme: wie sein Blut Ergebnis und Erbe früherer Welten, Generationen und Gestalten ist und seine Vitalität physiologisch bedingt — durch sein Leben und Werk. Hier am Anfang, in den ersten Gedichtbänden, ist nichts davon zu spüren. Er steht unbekümmert um Tradition und Stil am Anfang seines eigenen Weges.

In dem Gedicht „Mein Geburtshaus“ gehen seine Erinnerungen am weitesten in die Kindheit zurück. Das „Puppenkleid“ ist das erste Ding[1] des Dichters; seine ablehnende Haltung dem „Rechnen“ gegenüber die erste Abwehr fremder Realitäten; der „dunkle Ruf“, der ihn frühzeitig „nach Gedichten greifen“ ließ, die erste geheimnisvolle Offenbarung seines eigentlichen Lebens. Das Gedicht „Warst du ein Kind in froher Schar, dann kannst du freilich nicht erfassen, wie es mir kam, den Tag zu hassen als ewig feindliche Gefahr“ (in „Advent“) erinnert an die fünf Lebensjahre (1885—1890), die er, der Familientradition zufolge, einem Kadettenkorps angehörte. Diese Jahre unter gleichalterigen, unbekümmert frischen, derben, gelegentlich auch rohen Kameraden, unter den Anforderungen einer unerbittlichen und schablonenhaften Disziplin brachten dem mädchenhaft zarten, empfindsamen Knaben schwere Erschütterungen seines märchenfrohen Seelenlebens. Er setzte es durch, aus der Anstalt heraus-

[1] Siehe auch R. M. Rilke, Rodin, ein Vortrag, 1907, S. 78 ff.

genommen zu werden. Nach Jahren angestrengtesten Fleißes besteht er 1894 das Abiturientenexamen. — Über seine Studienzeit orientiert in aller Kürze ein wie lästig hingeworfenes Gedicht:

Als ich die Universität bezog.

Ich seh zurück, wie Jahr um Jahr
So müheschwer vorüberrollte;
Nun bin ich endlich, was ich wollte
Und was ich strebte: ein Skolar.

Erst „Recht" studieren war mein Plan;
Doch meine leichte Laune schreckten
Die strengen, staubigen Pandekten,
Und also ward der Plan zum Wahn.

„Theologie" verbot mein Lieb,
Konnt' mich auf „Medizin" nicht werfen,
So daß für meine schwachen Nerven
Nichts als — Philosophieren blieb.

Die Alma mater reicht mir dar
Der freien Künste Prachtregister, —
Und bring' ich's nie auch zum Magister;
Bin, was ich strebte: ein Skolar.

Mit diesen „schwachen Nerven": mit einer geistigen Struktur, die aus undisziplinierten Neigungen zusammengesetzt ist, unbekümmert um die Anforderungen der realen Wirklichkeit „Am Leben hin" ein Leben in Abbildern und Träumen zu führen, verträgt sich an und für sich kein konzentriertes wissenschaftliches Studium. Der junge Rilke gehört durchaus zu dem üblichen Typus junger idealistischer Menschen, die gewissermaßen Angst haben, durch Berührung mit exakt logischen Menschen und Institutionen ihre bisherige ängstlich gehütete Lebens- und Weltanschauung zu verletzen, gar zu verlieren, und die darum aus dem Wege biegen, wenn es Hemmungen

zu überwinden gibt. Er ist außerstande, durch Überwindung und Durchdringung des Zwanges eine neue und widerstandsfähige Freiheit zu erringen. Aber der schöpferische Mensch formt seine eigenen Gesetze. Sie zu erfüllen ist für ihn notwendiger als der Gehorsam gegen die jeweiligen Anforderungen des äußeren Lebens, und irgendein herzliches Gefühl in uns wehrt sich dagegen, diesen feinen jungen stillen Stürmer und Dränger, der seinen Weg ahnend geht, hinter Mauern zu wissen, hinter denen für ihn nichts zu suchen war. „Es gibt Lebensabschnitte", so schreibt er später in Worpswede, „in denen es beinahe gleichgültig ist, was ein junger Mensch tut. Denn er wächst an allem. Diese Jahre sind ganz erfüllt von einer frohen und naiven Vorbereitung, und man kann behaupten, daß in ihnen nichts geschieht, was nicht mit dem noch unformulierten Lebenswunsch und Lebensdrang des Menschen, der dabei reift, im innigsten Einklang stünde. Ganz mit sich allein gelassen, arbeitet die Natur rastlos an der Erfüllung des noch unverratenen Planes. Ein fortwährendes Herbeitragen, Sammeln, Aufspeichern ist das Charakteristische dieser Jahre."

Und so tummelt dies junge Ich seinen „Lebenswunsch und Lebensdrang" im eigenen Gefühlsbereich und im Erfahrungsgebiet dessen, was es aus den Erscheinungen des äußeren Lebens instinktiv ableitet, einordnet, in heimlichen Wünschen und Träumen hütet und — dichtet.

So unmittelbar wie er erlebt, so unmittelbar kommt das Erlebnis zum Ausdruck, und so ist die Sprache der Larenopfer die kaum verwandelte Alltagssprache: sentimentalisiert, wenn seelische Rührungen im Wort schwingen, outriert, wenn forsche Stimmungen mit ihm durchgehen, im Lokalton und -kolorit und mit allen Banalitäten und Prosaismen eines primitiven Wortgebrauchs, der von den Geheimnissen der Wortkunst kaum etwas weiß. Man würde Rilke nach seinen ersten Gedichten und Geschichten als einen „Prager Dichter"

ansprechen, wenn nicht aus dem bunten Gemisch und Durcheinder von Sentimentalität und Banalität Wortklänge und -bildungen herausragten, die auf den Dichter hinweisen, der den lokalen und alltäglichen Rahmen sprengen wird. Zeilen wie: die Luft ist lau wie in dem Sterbezimmer, an dessen Türe schon der Tod steht still —, oder: der Abend refft im Hafen schon sein rotes Segel ein — zeigen seine Neigung und Fähigkeit, Empfindungsinhalte sprachlich eng einzugrenzen: Metaphern zu bilden, deren Bildkraft schon hier von einer bemerkenswerten Prägnanz ist, und sich später, in einer sicheren Sprachtechnik, enorm steigert.

Ebensowenig wie von einer eigentlichen Wortkunst kann von einem sicheren rhythmischen Gefühl gesprochen werden, das dem Leben entspräche, welches er in diese Vierzeiler bannen möchte. Oft ist das Versmaß — die Heine-Strophe — zu eng und zwingt zu Wortverschiebungen und Flickwörtern, die ungeschickt sind und platt wirken; der Rhythmus wird brüchig und holperig und weist Lücken auf, die durch Enjambements verstellt, aber nicht ausgefüllt werden. Im Reim tritt eine Neigung in verstärktem Maße auf, die in früheren Gedichten (z. B. „Falter und Rose“ in 1. Wegwarte) schon angedeutet war: die Neigung, mehrere Endsilben zu reimen („Erweiterter Reim“). Liliencron hat in der Siziliane „Souvenir de la Malmaison“ ein Kabinettbeispiel dieser Art zu reimen geboten:

Die menschenblasse Rose legte ich
auf deine kalten überkreuzten Hände
und strich dein Haar zurück und pflegte dich,
ob ich dein jubelnd Leben wiederfände.
Im Zimmer, irrgeflogen, regte sich
ein Schmetterling, die alte Grablegende.
Dein Sarg schloß zu, der Kummer fegte mich
in fremdes Land aus trostlosem Gelände.

Eine derartige Reimtechnik schematisch durchgeführt, muß schließlich in die bedenkliche Nähe des Schüttelreims führen, eine Gefahr, der

ähnliche Reime („flieh ich, wie wenn ich ein Strauß wär, in das alte, alte Haus her, lang dann seh ich nicht hinaus mehr“; „Gewinn tat“ auf „Spinnrad“; „Knab' hat“ auf „Sabbat“; „Schall aus“ auf „Ballhaus“; „Kreuz nun“ auf „reut's nun“ u. a. m.) in den Larenopfern oft genug mehr oder weniger nahe kommen. In der Hand eines Meisters freilich kann diese Manier zu der Kunst werden, so eine Kongruenz von Rhythmus und Reim zu schaffen. Da ist z. B. ein Gedicht von Stefan George (im „Jahr der Seele“ S. 93):

Es lacht im steigenden jahr dir
Der duft aus dem garten noch leis.
Flicht in dem flatternden haar dir
Eppich und ehrenpreis.

Die wehende saat ist wie gold noch
Vielleicht nicht so hoch mehr und reich.
Rosen begrüßen dich hold noch
Ward auch ihr glanz etwas bleich.

Verschweigen wir, was uns verwehrt ist
Geloben wir glücklich zu sein
Wenn auch nicht mehr uns beschert ist
Als noch ein rundgang zu zwein.

Ein solcher organischer Kontakt von Rhythmus und Reim eines in sich lebendigen Gebildes ist in den Versen des jungen Rilke nicht vorhanden.

Drittes Kapitel

Traumgekrönt

Die Verbindung des dichterischen Ausdrucks mit der Atmosphäre einer lokal bestimmten Außenwelt — Prag — ist in Rilkes Lyrik eine Einmaligkeit und mit den Larenopfern abgeschlossen. In den ersten dramatischen Versuchen, in einzelnen Situationsschilderungen und vor allem in den ersten Skizzen, Geschichten und Novellen dauert diese Bindung noch an. Was hier vor sich geht, ist ein intensiver Reibungsprozeß zwischen dem Menschen (im banalen Sinne genommen) und dem sich stetig aus den Banalitäten und materiellen Bedingtheiten lösenden Seelenleben des Künstlers. In dem Situationsgedicht „Aber lieber Herr . . .“ [1] kommt diese Reibung mit einer drastischen Deutlichkeit zum Ausdruck:

. . . Und gerade mir gegenüber
saß er und hielt
einen goldbraunen Rebhuhnflügel
in der protzigen, sommersprossigen,
breiten Philisterpfote.
Seine winzigen Augen
grinsten hinter dicken Lidfalten:
Wonne.
So blinzeln Kanonenrohrmündungen
über Festungswälle. —
Was war das ein Rebhuhn!
Laut schnalzt er.

[1] Jugend II, 10.

Dann brandet eine Welle Rheinwein
an den gelben, schiefen Zähnen,
wälzt sich wie wütend im Wirbel
her und hin in des Munds
geräumiger Höhle,
und stürzt dann zur Tiefe.
Und er gluckste und gurrte,
steckte den Zahnstocher
zwischen die triefenden Lippen,
machte zwei Knöpfe der Weste sich auf
und pfauchte:
„Aber was wollen Sie immer?
Mein Gott, Essen und Trinken
fehlt Ihnen nicht und ein Heim.
Bitt' Sie, die Zeiten sind übel.
Was wollen Sie denn mehr,
wenn man gesund ist."
„Aber lieber Herr!
Essen Sie ruhig Ihr Rebhuhn.
Sehen Sie, ich habe so Stunden,
da möcht' ich
die Wolken rupfen,
mit nachtschwarzen Pappelwipfeln
dem Mond einen Schnurrbart malen
und Sterne haben
im Portemonnaie . . ."

Das für die Lyrik wesentliche Ergebnis ist schließlich ein Freiwerden des dichterischen Triebes vom banalen Stoff und seine Betätigung im schlechthin Subjektiven des persönlichen Ichs. Was die Geschehnisse der ersten Prosaschriften und dramatischen Impromptus zusammenhält; was in den Larenopfern dasjenige Element war, das die Gestaltung eines gegebenen Stoffes verhinderte: die subjektive Stimmung des Dichters — das wird nun, bestimmter und absoluter als in früheren Stimmungsbildern, als ein Reich an sich empfunden und Raum für den dichterischen Bewegungstrieb. Mit

diesem Übergang vollzieht sich jene Wandlung, von der Rilke später in „Worpswede“ schreibt: „Der Künstler ist das Wunderbare, der Mensch das Erklärliche; der Mensch ist in dem Flecken Soundso geboren, der den Künstler gar nicht interessiert; der Mensch ist, aus was für Verhältnissen er auch kommen mag, doch immerhin Produkt dieser bestimmten Verhältnisse, selbst dann, wenn er sie widerlegt. Den Künstler aus diesen Verhältnissen heraus ableiten zu wollen, ist falsch, schon deshalb, weil er sich überhaupt aus nichts ableiten läßt. Er ist und bleibt das Wunder, die unbefleckte Empfängnis ins Seelische übertragen, das, wovor alle staunend stehen, am meisten vielleicht er selbst.“

Dieser Übergang in der Lyrik Rilkes wird durch ein Erlebnis bestätigt und gerichtet, dessen allmähliche Auswirkungen sein ganzes Werk begleiten: durch die Bekanntschaft mit Jens Peter Jacobsen[1]. In einem Brief an Ellen Key hat er sich über sein Gesamterlebnis: Jacobsen, folgendermaßen ausgesprochen[2]: „Jacobsens Bücher sind seither in allen meinen Entwicklungen wirksam gewesen. Und wo ich auch im Augenblicke stehen mag, immer, jedesmal, wenn ich weiterwill, finde ich das Nächste, das Nächsthöhere, meines eigenen Werdens nächsten Schritt in ihnen vorgezeichnet. Denn er hat schon viel von dem gefunden, was die Besten unserer Zeit noch suchen. Jacobsen und Rodin — mir sind es die beiden Unerschöpflichen, die Meister. Beide haben dieses eindringliche hingebungs-

[1] Über Jacobsens frühestes Erscheinen in deutscher Sprache mögen folgende Daten orientieren: im Jahre 1877 gab Adolf Strodtmann bei Otto Janke, Berlin, die ersten Übersetzungen von Erzählungen Jacobsens heraus. („Aus den Sandregionen und andere Erzählungen“, von Holger Drachmann und J. P. Jacobsen); 1878 im selben Verlag „Frau Marie Grubbe“; im April und Mai 1883 brachte die Deutsche Rundschau die Novellen „Frau Fönß“ und „Die Pest in Bergamo“. 1889 erscheint, übersetzt von M. v. Borch, „Niels Lyhne“ und die Novellen „Mogens“, „Ein Schuß im Nebel“, „Zwei Welten“, „Hier sollten stehn“, „Die Pest in Bergamo“ (bei Reclam jun.).

[2] Vergl. auch II, 2 dieses Buches.

volle Schauen der Natur! Beide haben die Macht, das Geschaute in tausendmal gesteigerte Wirklichkeit umzubilden."

Von seinen Büchern hat Rilke zuerst, kurz nach den Larenopfern, Niels Lyhne gelesen, „und danach alles andere". Das Moment, das ihn bei Jacobsen zunächst als verwandt anspricht, liegt darin, daß bei dessen Menschen — vor allem in „Niels Lyhne" — alle Empfindungen, die bei anderen ihren Weg ins Leben suchen, nach innen gerichtet und auf sich selbst bezogen werden. Diese Menschen sind von einer äußerst sensiblen und dabei höchst potenzierten Lebendigkeit, auch da, wo sie an Aktionsunfähigkeit, Müßiggang und Skepsis eingehen. Sie sind „passive Existenzen" und leben doch intensiv, d. h. sie nutzen ihre Sinne bis zu subtilsten Empfindungsfähigkeiten, und ihr Hineingestelltsein in eine Natur, deren leiseste Geheimnisse sie belauschen, auf sich beziehen und in sich wirken lassen; in reale Verhältnisse, aus denen sie schließlich nur die Realitäten annehmen, die ihnen entsprechen — ist ein fortwährendes Sichbetasten, eine stets und spitz beobachtete Existenz aus eigenen Gesetzen und Gesetzchen. Für das Empfindungsleben des jungen Rilke, der früh und überaus fein Verwandtes wittert, ist die Bekanntschaft mit diesen Menschen eine sehr willkommene Bestätigung und Ergänzung. Einstweilen ist das Erlebnis: Jacobsen, vor allem ein atmosphärisches.

Sein frühest ausgesprochenes Bekenntnis zu ihm ist das Gedicht „Die vor uns und — wir", das er mit dem Motto: „Licht übers Land! Das ist's, was wir gewollt", 1884, Jens Peter Jacobsen — in Nr. 1 des „Narrenschiffs" veröffentlichte.

Die vor uns liebten das Grollen
der Stürme in schauernden Schluchten,
der Berge gigantisches Wuchten,
des Wildbachs flutende Fluchten
und das stöhnende Sterben der tollen
Wogen in langen Buchten.

Anders ist, was wir wollen:

Weit in die Lande schauen
bis an den Himmelssaum,
einer Blonden vertrauen
einen lieben Traum,
lichte Wege erkiesen
durch den dämmernden Hain
und in den wartenden Wiesen
wie in der Heimat sein.
Immer leiser werden
und immer weiter gehn
und des Gartens Gebärden
und seine Stille verstehn.

In den einleitenden Zeilen kann man eine Absage an den „Naturalismus“ erblicken, in den übrigen ein eigenes unter das Zeichen „Jacobsen“ gestelltes Programm. Bestimmt ist keines von beidem ausgesprochen, wie man denn auch in Rilkes Zugehörigkeit zu jenem „Bunde moderner Fantasie-Künstler“ nichts anderes sehen darf als den unbestimmten Versuch, sich irgendwie einem Kreise von Gesinnungsgenossen einzugliedern. Einer literarischen Clique hat er niemals angehört, an einer literarischen Bewegung seiner Zeit niemals teilgenommen. Aus dem Freundeskreise, der in seine dritte Wegwarte Beiträge lieferte — Wilhelm Arent, Hans Benzmann, Martin Boelitz, Jenny Carsen, Gustav Falke, Ludwig Jacobowski, Christian Morgenstern, Hermine von Preuschen, Bodo Wildberg — oder sich in der „Modernen Dichtung“ ein Organ gab, ist er rasch herausgewachsen.

Das oben zitierte Gedicht „Die andern und — wir“ kann als überleitend vor die Gedichte gesetzt werden, die Rilke um die Jahreswende 1896/97 unter dem Titel „Traumgekrönt“ herausgibt.

Das persönliche Ich des Dichters also ist der räumliche Bezirk für die Auswirkung der dichterischen Funktion innerhalb dieser

Gedichte. Damit, daß sich hier der dichterische Trieb auf sich selber und seinen psychischen Grund bezieht, wird seine eigentliche labile und lockere Intentionalität noch offenbarer als in den Larenopfern. Sie drängt zu sentimentalen Äußerungen geliebter Wünsche, zu weichen müden Reflexionen aus jungen Weltschmerzen, zu hingegebenen Schwärmereien aus „einem Weltmeer voller Licht, das der Geliebten Aug' umschließt". Sein Ich wird von einer unbestimmten Sehnsucht nach Entäußerung und Selbstauflösung getrieben, die oft in wehleidigen Resignationen stecken bleibt, sich in einzelnen Sehnsüchteleien fast mühsam wieder aufrichtet und schließlich immer wieder, befreit wie Vogel Strauß, zu ihrem Ausgang, dem einzigen Haltepunkt, zurückschwingt: zum Traum. Der Gedichtband führt seinen Namen mit Recht. — Dieses Traumleben hat, so sehr es den Dichter, der es hegte, erschüttert haben mag, in seinem gedichteten Ausdruck nichts Erschütterndes. Verse wie: ich denke an ein Dörfchen schlicht in des Friedens Prangen, drin Hahngekräh; — oder: mir ist: ein Häuschen wär mein eigen; — oder: möchte mir ein blondes Glück erkiesen, doch vom Sehnen bin ich müd' und Suchen; — oder: jene Wolke will ich neiden, die dort oben schweben darf; — oder: seit Mütterchen tot ist, durch dämmernde Tage führt mich die Sehnsucht, die blasse Frau . . . — kennzeichnen seine Wünsche und Reflexionen. Daneben stehen die üblichen von keiner bloßen Sehnsuchtslyrik zu trennenden Übertreibungen, wie:

> weltenweiter Wandrer,
> walle fort in Ruh . . .
> also kennt kein andrer
> Menschenleid wie du,

oder:

> du fragst, warum die Seele schwiege
> warum sie's in die Nacht hinaus
> nicht gießt? — Sie weiß, wenn's ihr entstiege,
> es löschte alle Sterne aus . . .

Dazu kommt eine Fülle von Versen, wie:

Mir ist so weh, so weh, als müßte
die ganze Welt in Grau vergehn,
als ob mich die Geliebte küßte
und spräch: auf Nimmerwiedersehn . . .

welche die Wehleidigkeit der jungen Heinrich Heineschen Lyrik aus dem Dornröschenschlaf wecken und das Bild des jungen Lyrikers Rilke vervollständigen: diesem träumenden, wünschenden und reflektierenden Empfindungsleben ermangelt als haltender Mittelpunkt, der den Kreis jeweilig füllt, den der Radius der dichterischen Funktion zieht, — ein Ich, das im Werden gefestigt, mit Sein gefüllt, zum Gestalten ergiebig ist. Das Ich der Traumgekrönt-Gedichte ist immer in Bewegung, immer im Fluß, allen Gefühlsschwankungen unterworfen, allen Stimmungsreizen ausgeliefert: es gebärdet sich, aber es ist nicht.

Man lese z. B. das sprachlich überaus schöne „Königslied", das im Mittelpunkt dieser Gedichte steht. Es gibt ähnliche Empfindungen wieder, wie sie in der bereits erwähnten Skizze „Generationen" niedergelegt sind.

Darfst das Leben mit Würde ertragen,
nur die Kleinlichen macht es klein;
Bettler können dir Bruder sagen,
und du kannst doch ein König sein.

Ob dir der Stirne göttliches Schweigen
auch kein rotgoldener Reif unterbrach —
Kinder werden sich vor dir neigen,
selige Schwärmer staunen dir nach.

Tage weben aus leuchtender Sonne
Dir deinen Purpur und Hermelin,
und, in den Händen Wehmut und Wonne,
liegen die Nächte vor dir auf den Knien.

Dieses Gedicht ist ein typisches Beispiel für unzählig viele andere in unserer Lyrik. Was in solchen Gedichten als dichterisches Sein wirklich ist und sich ausspricht, sind lediglich die Gebärden eines Träumenden und Reflektierenden als solche. Sie umkreisen das, was eigentlich gesagt werden wollte, peripherisch. Gesagt wird es nicht. Zwischen der Gebärde und dem lyrischen Gebilde ist ein unausgefüllter Raum. — Ähnlich ist es bei Gedichten, in denen das zu einer Gebärde konzentrierte subjektive Wollen sich mit anderen wirklichen Seinszusammenhängen auseinandersetzt, gar identifizieren möchte:

Mir ist: die Welt, die laute, kranke
hat jüngst zerstört ein jäh Zerstieben
und mir nur ist der Gottgedanke
der große, in der Brust geblieben;
denn so ist sie, wie ich sie dachte,
ein jeder Zwiespalt ist vertost:
auf goldnen Sonnenflügeln sachte
umschwebt mich grüner Waldestrost.

Hier rückt der junge Rilke aus einer — romantischen — Stimmung, die ihn besonders isolierte, sein Ich in den Mittelpunkt der Welt, in den Mittelpunkt seiner gedachten Welt[1]. Damit erfolgt

[1] In diesem Zusammenhang, auch für das Verhältnis von „wirklicher" und „gedachter" Welt, sind interessante Betrachtungen zu erwähnen, die Oskar Walzel in „Deutsche Dichtung seit Goethes Tod", Berlin 1919, an Ernst Machs „Beiträge zur Analyse der Empfindungen", Jena 1886, knüpft. Walzel bringt die relativistische Erkenntnislehre des bekannten österreichischen Physikers in eine Art kausalen Zusammenhang mit dem relativistischen Impressionismus in der österreichischen Schriftstellerwelt, z. B. bei Hermann Bahr, Peter Altenberg u. a. Tatsächlich ist, daß Machs Untersuchungen zeitlich mit dem beginnenden Abrücken vom Naturalismus und Realismus zusammenfallen, welche beide glaubten und lehrten, daß ein restloses Erfassen der Dinge durch die Sinne möglich ist. Ebenso gewiß ist, daß Machs Untersuchungen die schwebende Neuorientierung: daß nur die Empfindungen subjektiv als für wirklich gehalten werden können — mit ihrem System

nicht die gewollte Gleichsetzung zweier Seinsformen. Das dichterische Ich, dessen Schwingungen sich zu dem Kreise:

> und mir nur ist der Gottgedanke,
> der große, in der Brust geblieben

ausspannen, füllt diesen Kreis während der Spannung nicht gleichzeitig aus, es ist die aufgereckte Gebärde, ist nicht ihre Füllung, ihre Gestalt, ihr Sein. (Zur Vermeidung eines Mißverständnisses: gemeint ist das im Kunstgebilde lebendige, bezw. nicht verlebendigte dichterische Sein als solches; nicht das außerhalb der Kunst vorhandene menschliche Sein, das den Betrachter eines Kunstwerkes nichts oder nur sekundär angeht.) Diese Frage der Kongruenz oder Nicht-Kongruenz der „dichterischen Gebärde“ mit dem ihr entsprechenden, von ihr angedeuteten „dichterischen Sein“ ist eine Kernfrage für die Betrachtung der rilkeschen Lyrik, vielleicht lyrischer Gebilde überhaupt. Jedes lyrisches Gedicht ist — vorausgesetzt, daß man unter Lyrik eine Kunstform wahrnimmt, in der irgend ein Stück Leben konzentriert gestaltet ist — der Rhythmus eines Lebens und wird in dem Grade lebendig sein, in dem es, auch unbezogen auf seinen Dichter, als ein Ding an sich eine Welt, ein Kosmos ist. Rilkes Lyrik ist einstweilen ganz subjektiven Gepräges. Seine Gebilde sind Ausdrucksformen seiner momentanen Stimmung, sind Dokumente seiner Persönlichkeit, — aber nicht in sich welthaltig. Gleichwohl bleibt diese rilkesche Gebärde die erste Andeutung seiner späteren Stellung im Raume der gedachten Welt. Einstweilen

unterstützt haben. Es wäre indessen eine doktrinäre und unsinnige Kombination, auf Grund der Walzelschen Betrachtungen den „Relativismus in der deutschen Dichtung“ in Verbindung mit Ernst Mach datieren zu wollen. Jede Bewegung schwingt letzten Endes aus eigenen Gesetzen. Interessant, aber völlig außerhalb ist die Tatsache, daß Mach 1895 noch Professor in Prag war, wo Rilke immatrikuliert war. Bei Rilkes ganzem Verhältnis zur Wissenschaft ist es für unwahrscheinlich zu halten, daß er die Vorlesungen des Physikers besuchte. Seine „relativistische Weltanschauung“ ist jedenfalls nicht aus wissenschaftlichen Theorien abgeleitet.

freilich unterscheiden sich solche Beschreibungen subjektivistischer Intentionen in nichts von ähnlichen, die das Ich aus einer Stimmung oder einem Wollen heraus in den Mittelpunkt der Welt rücken, wie es die Romantiker um Fichte taten und wie es seitdem unbekümmert unsere Lyriker tun. Gegen diese Lyrik, die das Heilige Wort für Beschreibungen oft so nichtiger oder anmaßender Gefühls- und Bewußtseinsinhalte in Anspruch nimmt; die von billigem Glück und Gebrest schwatzt; der immer noch „der blaue Mondschein wehtut“ — gegen diese Lyrik hat sich Rilke — später, am Ende seines Weges (im „Requiem“) — in Versen ausgesprochen, die man jedem Lyriker in den Sinn prägen möchte:

O alter Fluch der Dichter,
die sich beklagen, wo sie sagen sollten,
die immer urteiln über ihr Gefühl,
statt es zu bilden; die noch immer meinen,
was traurig ist in ihnen oder froh,
das wüßten sie und dürftens im Gedicht
bedauern oder rühmen. Wie die Kranken
gebrauchen sie die Sprache voller Wehleid,
um zu beschreiben, wo es ihnen wehtut:
statt . . .

und dann stellt Rilke drei Zeilen hin, hart und prägnant, die sich während des Weges seiner eigenen Lyrik als werdendes Gesetz ihrer Form auswiesen:

statt hart sich in die Worte zu verwandeln,
wie sich der Steinmetz einer Kathedrale
verbissen umsetzt in des Steines Gleichmut.

Viertes Kapitel

Advent

Um Weihnachten 1897 erscheint Rilkes Gedichtband „Advent". Fast alle diese Gedichte, die zumeist in München geschrieben sind, wo Rilke 1896/97 studierte, sind Gaben: an Peter Altenberg, Ludwig Ganghofer, Hugo Salus, Wilhelm von Scholz, Richard Dehmel, Detlev von Liliencron, Otto Julius Bierbaum, Prinz Emil von Schoenaich-Carolath, „Loris" (Hofmannsthal) u. a. Manche dieser „Gaben" ist eine Visitenkarte, mit der der junge Rilke an die Dichterstube eines berühmten Zeitgenossen anklopfte.

In der Entwicklung der rilkeschen Lyrik bedeutet das Buch „Advent" einen besonders wichtigen Markstein. Sein Ich hat sich im eigenen Phantasie- und Gefühlsbereich vertieft und befestigt. Es ist sich seiner Eigenart bewußter geworden und weiß den leisen Gegensatz, der in seinem Temperament wirkt: den Widerstreit zwischen den „flehenden Augen" und dem „harten Mund"; zwischen der „Zagheit" und dem „Zorn" (siehe Kapitel II); zwischen der mädchenhaften Hingegebenheit, die allen Eindrücken ausgeliefert ist und in müden Sehnsüchteleien und Reflexionen zum Ausdruck kommt — und einem aufgereckten Willen, der seine menschlichen und dichterischen Kräfte aus der Müdigkeit und Zagheit befreien möchte und sich bis zu unausgefüllten romantischen Ich-Gebärden steigert. Unter den Gedichten, die diesen Widerstreit erkennen lassen, fällt eins besonders auf, das Rilke — Michael Georg Conrad gewidmet hat:

Nennt ihr das Seele, was so zage zirpt
in euch? Was, wie der Klang der Narrenschellen,
um Beifall bettelt und um Würde wirbt
und endlich arm ein armes Sterben stirbt
im Weihrauchabend gotischer Kapellen, —
nennt ihr das Seele?

Schau ich die blaue Nacht, vom Mai verschneit,
in der die Welten weite Wege reisen,
mir ist: ich trage ein Stück Ewigkeit
in meiner Brust, das rüttelt und das schreit
und will hinauf und will mit ihnen kreisen . . .
und das ist Seele.

Die Widmung an Conrad ist nicht uninteressant[1]. Wenn Rilke auch den literarischen Wettkämpfen dieser Jahre, für die München einen Brennpunkt bildete, unbeteiligt gegenüberstand, so verfehlte doch eine so ausgesprochene Ich- und Willensnatur wie die des treudeutsch-draufgängerischen M. G. Conrad nicht ihren ermunternden Eindruck auf ihn. Noch stärker imponierte das Beispiel Dehmels und Liliencrons, die in ihren Dichtungen ihr Ich unmittelbar und stark im Wollen betonten. In dem Gedicht, das er Liliencron schenkt:

Es kommt in prunkenden Gebreiten
der Abend wie ein leiser Gott.
Den Rappen vor! Jetzt will ich reiten
durch purpurbunte Einsamkeiten
in bügelleichtem Träumertrott.

[1] Michael Georg Conrad war bekanntlich Herausgeber der „Gesellschaft, Realistische Wochenschrift für Litteratur, Kunst und öffentliches Leben“, die am 1. Januar 1885 zum erstenmal in München erschien und schon in ihren ersten Nummern dem Naturalismus die Siegesposaune blies. Conrad ist der erste deutsche Verkünder Zolas, ein früher Wegbereiter Dostojewskis, einer der begeistertsten Anhänger Gottfried Kellers. Auch als Mensch eine markante Persönlichkeit („Conrad der Hüne“ in Liliencrons Versen an Hugo Wolf), war er etwas wie der getreue Eckert unter den Münchener Dichtern und Literaten der neunziger Jahre. Seitdem ist er kaum hervorgetreten.

Ich atme tief. Ich werde Kaiser.
Mein heller Helm ist losgeschnallt,
und meine Stirne streifen Reiser
und rauschen so. Und leiser, leiser
hallt Huf und Ruf im roten Wald

spürt man neben der Verschiedenheit zweier dichterischer Temperamente den leichten Anklang an Liliencronsche Verse. — Indessen zeigt gerade das an Conrad gewidmete Gedicht, wie Rilkes Ringen um eine Stählung des dichterischen Triebes noch völlig von der hingeschwärmten Begeisterung eines großartigen Gefühls getrieben wird, das er beschreibt, aber nicht erfüllt. Eine Welt von dieser intuitiv geschauten und gebärdenhaft umschlossenen Weite und Unmittelbarkeit zu füllen, dazu gehört entweder ein diszipliniertes, gefülltes und zeugungsfähiges Ich, das seine eigene Welt ist und in sich darstellt, wie es z. B. Stefan George lebt und dichtet — oder die der Georgeschen egozentralen Einstellung der Welt und ihren Einzelerscheinungen gegenüber diametral entgegengesetzte: eine Hingegebenheit, in der sich das Ich des Dichters dezentralisiert und seine Funktionen mit den einzelnen Seinsfunktionen der Erscheinungswelt amalgamiert. Für die zweite Einstellungsmöglichkeit des dichterischen Ich-Triebes, die dem rilkeschen Naturell entsprechen würde, spricht das Gedicht:

Das ist mein Streit:
Sehnsuchtgeweiht
durch alle Tage schweifen.
Dann, stark und breit,
mit tausend Wurzelstreifen
tief in das Leben greifen —
und durch das Leid
weit aus dem Leben reifen,
weit aus der Zeit!

Doch bleibt sein Wort auch hier, wie frühere und andere, noch die vorwegnehmende peripherische Beschreibung einer sehnsüchtigen

Gefühlsschwellung. Bisher ist weder, was er als Leid litt, als Glück empfand, als Wollen vor sich hinstellte, noch was Menschen und Dinge in ihm auslösten, zu einer dichterischen Grundeinheit geworden. Seine Einsamkeit ist die eines Märchenprinzen, der seine bunten reichen Träume hütet. Noch hat er, der als Bestimmung empfindet: „durch das Leid weit aus dem Leben, weit aus der Zeit“ zu reifen, nicht das große unerbittliche Erlebnis erfahren, das Nietzsche (Vorrede zur „Fröhlichen Wissenschaft“) in dem Schmerz sieht: „Wir müssen beständig unsere Gedanken aus unserem Schmerz gebären und mütterlich ihnen alles mitgeben, was wir an Blut, Feuer, Leidenschaft, Qual, Gewissen, Schicksal, Verhängnis in uns haben. Leben das heißt für uns: alles, was wir sind, beständig in Flamme verwandeln, auch alles, was uns trifft, wir können gar nicht anders. Erst der große Schmerz, jener lange, langsame, der sich Zeit nimmt, an dem wir gleichsam wie mit grünem Holze verbrannt werden, zwingt uns, in unsre letzte Tiefe zu steigen und alles Vertrauen, alles Gutmütige, Verschleiernde, Milde, Mittlere, wohinein wir vielleicht vordem unsere Menschlichkeit gesetzt haben, von uns zu tun.“ Der junge Rilke würde auch kaum die Kraft und die Konsequenz haben, ein solches Erlebnis zu tragen und wirken zu lassen. Er biegt aus. Neben dem Gedicht an Conrad, das seinen Willen gegen sich und über sich hinaus zeigt, finden sich Verse wie:

Was reißt ihr aus meinen blassen, blauen
Stunden mich in der wirbelnden Kreise
wirres Geflimmer?
Ich mag nicht mehr euren Wahnsinn schauen.
Ich will wie ein Kind im Krankenzimmer
einsam mit heimlichem Lächeln, leise,
leise — Tage und Träume bauen . . .

welche wiederum zeigen, wie rasch seine Intentionen ermüden, wie fremd seine Träume der Wirklichkeit um ihn und in ihm gegenüberstehen. Ein Aufenthalt in Italien, der in den März 1897 fällt, läßt

ihn im Grunde unverändert: die dort entstandenen Gedichte unterscheiden sich in nichts Wesentlichem von den übrigen in „Advent". In ihm spinnt eine lauschende Adventstimmung ihre Träume, feiert ihre heimlichen Feste und wartet darauf, „das Leben", d. h. die Erfüllung seiner Träume, müßte wie ein Wunder auf ihn zukommen und segnen. Er ist bereitet. Er will empfangen. Er will heilig halten. Diese Adventstimmung wird am innigsten Wort in einem Gedichtchen, das Jacobsen geweiht ist:

Du meine heilige Einsamkeit,
du bist so reich und rein und weit
wie ein erwachender Garten.
Meine heilige Einsamkeit du,
halte die goldenen Türen zu,
vor denen die Wünsche warten.

Hier ist von Jacobsens Einfluß auf den Stil Rilkes zu sprechen. Jacobsens Stil ist das künstlerische Ergebnis einer subtilen Psychologie, die in einer Beobachtung von naturwissenschaftlicher Prägnanz bedingt ist und einen hochkultivierten ästhetischen Geschmack wirksam unterstützt. Das spezifische Moment seiner Stilkunst hängt mit dem psychologischen seiner Beobachtung organisch zusammen: er analysiert den Gegenstand seiner Anschauung in die Komponenten, aus deren Zusammenwirken er dieser Gegenstand wurde, und sucht dann wieder synthetisch die ursprüngliche Einheit wiederherzustellen. Im Stil wiederholt er den Vorgang dieser Entwicklung. So beschreibt er nicht einen Zustand, sondern verlebendigt seine ursprüngliche Bewegung. Er teilt nicht die Handlung als solche mit, sondern stellt die Reihenfolge der Vorstellungen, Einzelbewegungen, Einzelwirkungen wieder her, aus deren Abwicklung sich mit der Logik einer mathematischen Formel die Handlung vollzieht. Oft verliert

er darüber den Zusammenhang der Reihenfolge mit dem gewollten Ergebnis und verweilt statt dessen bei der intensivsten Psychologisierung und Stilisierung irgend einer Einzelheit, einer Gebärde, eines Hauchs, eines Übergangs zum nächsten Glied. Er ist der Künstler in der Bloßlegung der Nüance. Er ist ein Meister in der Kunst, Zusammenhänge in der Natur, innerhalb eines Milieus, im menschlichen Seelenleben zu sehen, ihre wechselseitigen Beziehungen bis in feinste Verästelungen hinein aufzuspüren oder durch konsequente Vermischung von Eindrücken und Bewegungen aus allen Seins- und Sinnesgebieten herzustellen. Über Jacobsens Wirkung auf die deutsche Stilkunst, gerade zur Zeit ihrer Loslösung vom Nuturalismus, wäre mehr und eingehender zu sprechen, als es Oskar Walzel im Rahmen seines Buches „Die deutsche Dichtung seit Goethes Tod“ tun konnte.

Im Schaffen Rilkes tritt das psychologische Moment und die Analyse in der sprachlichen Darstellung am frühesten in kleinen Prosaschriften zu Tage. Skizzen wie „Generationen“, „Heiliger Frühling“, „Leise Begleitung“, „Masken“, „Fernsichten“, „Das Lachen des Pan Mraz“ — können geradezu als Stilproben unter dem Einfluß Jacobsens betrachtet werden. Der ganze Novellenzyklus „Am Leben hin“ steht gleichfalls unter seinem Einfluß. Ähnlich wie Jacobsen löst Rilke seine Eindrücke in kleine Einzelheiten auf und sucht dadurch ein möglichst lebendiges Bild seiner Anschauung zu geben[1]. In der Skizze „Generationen“ kommt er zu folgendem Bilde seiner Großeltern: „Über dem Sofa, groß, in Goldrahmen, der Großvater, die Großmutter. Es sind enge, ovale Brustbilder, aber beide haben ihre Hände hineingehoben, so mühsam das gewesen sein mag. Es wären keine Porträts geworden ohne diese Hände, hinter denen sie leise und bescheiden hingelebt haben, alle Tage lang. Diese Hände hatten das Leben gehabt und die Arbeit, die Sehnsucht und die Sorge, waren

[1] Da diese ersten Skizzen so gut wie völlig unbekannt und schwer zugänglich sind, müssen hier ausführliche Zitate gegeben werden.

mutig und jung gewesen und sind müde und alt geworden, während sie selbst nur fromme, ehrfürchtige Zuschauer dieser Geschicke waren. Ihre Mienen blieben müßig irgendwo weit vom Leben und hatten nichts zu tun, als einander langsam ähnlich zu werden, und in den Goldrahmen über dem Sofa sehen sie wie Geschwister aus. Aber dann stehen mit einem Male ihre Hände vor den schwarzen Sonntagskleidern und verraten sie. Die eine, hart krampfig, rücksichtslos, sagt: so ist das Leben. Die andere, blaß, bang, voll Zärtlichkeit, sagt: sieben Kinder — oh!" Über der Beseelung ihrer Hände verlieren die sonstigen Gestalten und das Milieu, in dem Rilke sie sieht, den Anspruch auf Anschauung und sprachliche Darstellung. Vielmehr sieht er das ihn angehende Eigentliche des alten Salons, der beiden Alten — in diesen Händen. Seine Schilderung läßt die Nüance im Unterschied seiner Stilisierung von der Jacobsens erkennen. Jacobsens Stil ist rascher, elektrisierter, spröder und heller, während Rilkes Rhythmus verhangener, fließender und dunkler ist und vor dem Kontakt mit der minutiösen Beobachtung noch zurückscheut. — Einen Frühlingseinzug schildert er in der Skizze „Heiliger Frühling" mit einer Kleinmalerei, die an ähnliches in „Mogens" erinnert. „Wie die Knospen aus enger Hast, drängen goldköpfige Kinder aus der winterschwülen Stube und wirbeln ins Land hinaus, als trüge sie der flatternde laue Wind, der ihnen Haare und Röckchen zerrt und ihnen die ersten Kirschenblüten in den Schoß wirft. Und wie sie nach langer Krankheit ein altes, lang vermißtes Spielzeug bejubeln würden, erkennen sie selig alles wieder und begrüßen jeden Raum, jeden Busch und lassen sich vom jauchzenden Bache erzählen, was er all die Zeit getrieben. Und was für eine Wonne ist das, durch das erste grüne Gras laufen, das zag und zart die nackten Füßchen kitzelt, dem ersten Weißling nachhüpfen, der in ratlos großen Bogen über den kargen Hollunderbüschen sich verliert ins endlose Blau hinein. Überall regt sich Leben. Unterm Dach, auf den rotleuchtenden Telegraphendrähten und sogar hoch auf dem Kirchturm, hart neben der brummigen alten

Glocke, ist Schwalben-Stelldichein. Die Kinder schauen mit großen Augen, wie die Wandervögel die alten lieben Nester finden, und der Vater zieht den Rosenstöcken den Strohmantel und die Mutter dem ungeduldigen Kleinen die warmen Flanellhöschen aus. Auch die Alten kommen mit scheuem Schritt über die Schwelle hinaus und nennen sich ‚Alterchen‘ und wollens nicht zeigen, daß sie glücklich und gerührt sind. Aber ihre Augen gehen über und sie danken beide im Herzen: noch einen Frühling.“ Hier wird der Unterschied im Temperament und Rhythmus der beiden noch deutlicher. Man vergleiche mit Rilkes Frühlingseinzug die berühmte Schilderung des Regenfalls in „Mogens“, bei der man naß zu werden meint. Beide haben den Drang, in ihrer Darstellung jeden Zwischenraum zu verhüten und trotzdem sie ihre Sätze weit ausspannen, — bei Rilke unterwegs fortgesetzt Alliterationen — keine noch so winzige Einzelheit zu überspringen. Während aber das subjektive Stimmungselement des Dichters bei Jacobsen innerhalb der Darstellung genau die gleiche objektive Beobachtung erfährt wie die Tropfen, wie die Blätter, wie der nasse heruntergerissene Luftzug — hängt Rilkes Schilderung völlig in seiner subjektiven, nicht mitverwandelten Stimmung.

Die psychologische Motivierung der Anschauung und die analytisch-synthetische Stilisierung des sprachlichen Ausdrucks in Jacobsens Dichtungen wird für Rilkes spätere Lyrik von außerordentlicher Wichtigkeit. Einstweilen hat er für seine Lyrik daraus ein gewisses Verhältnis zum Raum gewonnen. Unter diesen Stimmungsbildchen in „Advent“ gibt es einige, in denen er Anschauungsinhalte auf knappsten Raum eng zusammendrängt, wobei es dazu kommt, daß innerhalb des dichterischen Gebildes zwischen dem Raum und seiner Füllung kein hohler Zwischenraum, keine unausgefüllte Lücke entsteht.

Der Abend kommt von weit gegangen
durch den verschneiten, leisen Tann.
Dann preßt er seine Winterwangen

an alle Fenster lauschend an.
Und stille wird ein jedes Haus;
die Alten in den Sesseln sinnen,
die Mütter sind wie Königinnen,
die Kinder wollen nicht beginnen
mit ihrem Spiel. Die Mägde spinnen
nicht mehr. Der Abend horcht nach innen,
und innen horchen sie hinaus.

Der Rhythmus, das bindende und zugleich stilisierende Element innerhalb dieser Gedichte, hat in seiner Wortfügung und Reimspannung hier schon etwas von dem eigentümlich verhaltenen Ton, der Rilkes Lyrik von jeder anderen unterscheidet.

Fremd ist, was deine Lippen sagen,
fremd ist dein Haar, fremd ist dein Kleid,
fremd ist, was deine Augen fragen,
und auch von unsern wilden Tagen
reicht nicht ein leises Wellenschlagen
an deine tiefe Seltsamkeit.

Du bist wie jene Bildgestalten,
die überm leeren Altarspind
noch immer ihre Hände halten,
noch immer alte Kränze falten,
noch immer leise Wunder walten, —
wenn längst schon keine Wunder sind.

Dieser unverkennbar rilkesche Ton und seine rhythmische Bewegung entsteht inmitten von Wortbildern, wie: leise, heimlich, zag, scheu, bang, arm, ratlos, seltsam, fremd, ihren Substantivierungen und Verbalisierungen; in unbestimmten Wort- und Klangwendungen, wie: irgendwann, irgendwo, irgendwas, etwas, manchmal, die oft mit dem Bedeutungsinhalt eines Hauptwortes auftreten:

Etwas ist in den Garten getreten
und das Gitter hat nicht geknarrt,
und die Rosen in allen Beeten
beben vor seiner Gegenwart;

in einer Fülle von neuen Wortkombinationen mit unbestimmtem Inhalt, die wie bei Jacobsen durch Verknüpfung von Substantiv mit Adjektiv oder Verb gebildet worden sind, wie: angstwarm, kinderkühl, kinderzag, kummerkrank, waldeigen, märchenallein u. a. In allen klingt die Verhaltenheit und fragende Unbestimmtheit des dichterischen Gefühlslebens wieder auf. Der Rhythmus weitet und sprengt das enge Gewand der Heine-Strophe und rundet sich zu Vers-Architekturen, die, im Banne seiner Stimmung, dem Stückchen Leben rhythmisch entsprechen, das er festhält. Bei der häufigen Anwendung von Reimfolgen wie: a, b, a, a, b, ihren Erweiterungen und Umkehrungen mag der Einfluß Hofmannthals mitgewirkt haben, wenngleich Rilke bei aller Beeinflußbarkeit und Ähnlichkeit mit Hofmannsthal von ihm im Grunde nicht weniger verschieden ist als von George. Über diese Gegensätze wird noch zu sprechen sein. Unter dem Eindruck Georgescher Wort- und Stiltechnik kommt er zu parallel gebauten vokalischen und konsonantischen Alliterationsstäben in der Zeilenführung, wie:

> Schimmernde Schwäne in prahlenden Posen
> gleiten leise auf glänzendem Glatt;
> aus der Tiefe tauchen die Rosen
> wie Sagen einer versunkenen Stadt,

oder:

> Wir werden wund im Zwange dieser Zeiten.
> Schau, hinterm Wald, in dem wir schauernd schreiten
> harrt schon der Abend wie ein helles Schloß.

Allerdings muten solche Formen, die in späteren Gedichten selbstverständlich auftreten, einstweilen noch etwas steril an und wirken wie fremdes Gewand. —

Die Empfindungsfähigkeit des jungen Rilke, vor allem, was Ertastung seiner Seelenregungen anbetrifft, ist unter dem Einfluß des Seelenanalytikers Jacobsen schon hier von einer bemerkenswerten Subtilität. Man mag seine Reizsamkeit und die in seiner schwäch-

lichen und kränklichen Natur begründete und sich verfasernde Neigung zu Verfallserscheinungen in der Umwelt, zu Blassem, Dämmerigem, Müdem, Welkem, Herbstlichem, Krankem, Sterbendem, — als ein Zeichen von Dekadenz ansprechen. Sie findet ihren sprachlichen Ausdruck in Zeilen und Bildern wie „todkrank krallt das Gerank sich an die Mauer“; „der Abend kann nicht mehr, er sucht sich wund an der Wand“, „wunder Sonnenschein“ und vieles ähnliche in früheren, vor allem in späteren Gedichten. Er meidet alles Laute und Robuste und empfindet es in steigendem Maße als unerträglich. Mit dem Ausdruck „Dekadenz“ wird indessen viel Unfug getrieben, besonders da, wo er als Urteil über künstlerische Gesamt- oder Einzeleinstellungen und -leistungen angewandt wird. Der Begriff der Dekadenz, insbesondere die Frage, was bei einem Künstler „dekadent“ ist, was noch nicht und was schon „pathologisch“, ist ein Problem für sich. Nietzsche schreibt in Wille zur Macht (III, 4): „Es sind die Ausnahmezustände, die den Künstler bedingen: alle, die mit krankhaften Erscheinungen tief verwandt und verwachsen sind, sodaß es nicht möglich scheint, Künstler zu sein und nicht krank zu sein.“ Ähnliche Äußerungen zu diesem sehr ernsten Problem finden sich bei Balzac, Jacobsen, Thomas Mann u. a., von Ästhetikern ganz abgesehen[1]. Nietzsche fügt allerdings hinzu: „Die Bedingung dazu ist, daß man im Grunde gesund ist.“ Außerhalb des Problems steht die ästhetisierende Dekadenztuerei und -spielerei, die innerhalb der europäischen Dichtergeneration der neunziger Jahre einsetzte, auf gründlichen Mißverständnissen gegenüber Dichtern wie Verlaine, Baudelaire, Mallarmé, Maeterlinck, d'Annunzio beruhte, Form für Wesen nahm und literarische Modetorheit wurde. Die

[1] Neuerdings hat sich Eckart von Sydow mit diesem Problem auseinandergesetzt. Von seinem Buch „Die Kultur der Dekadenz“ im Sibyllenverlag, Dresden 1921 (sehr wertvoll), wird an anderer Stelle zu reden sein. In diesem Buch wird zum erstenmal der positive Gehalt dekadenter Energien im Gebiete der Kunst veranschaulicht.

Ausnahmezustände, die nach Nietzsche „den Künstler bedingen", beruhen auf natürlichen, physisch-psychischen Veranlagungen und Begabungen, die scheinbar oder wirklich krankhaft sind und infolgedessen das Empfindungsvermögen, die Beobachtungsgabe und die künstlerische Darstellungsfähigkeit potenzieren und so wertvolle Bereicherungen für das Kunstleben zur Folge haben: die Bloßlegung sonst nicht beobachteter feinster Seelenschwingungen, sonst nicht wahrgenommener Bewegungen der Außenwelt, engster Nüancierungen und Differenzierungen sinnlicher, geistiger, ethischer Beziehungen und Gegensätze zwischen Mensch und Mensch, Mensch und Ding, Mensch und Gott. Gerade Rilke wird zum Träger dieser „krankhaften" Impressionabilität, die den Künstler schon in der Intuition erschüttert und zerreibt und ihn seine Arbeit schließlich nur unter dauernder Überreizung seiner witternden und tastenden Sinne tun läßt. Der Kunst kommt zugute, was den Künstler zerreibt. Einstweilen freilich fehlt seiner Darstellungskunst auch in dieser Beziehung das eigentliche und wesentliche Element: das Leben, von dem er überall spricht und träumt, zu durchdringen und zu gestalten.

ZWEITES BUCH

Übergänge

Mir zur Feier
Das Buch vom mönchischen Leben
Das Buch der Bilder
Das Buch von der Pilgerschaft
Die Weise von Liebe und Tod
Das Buch von der Armut und vom Tode

Erstes Kapitel

Mir zur Feier

In den Kernstellen der Advent-Gedichte waren zwei Möglichkeiten für die Weiterentwicklung der Lyrik Rilkes angedeutet: die eine, in der das dichterische Ich kraft seiner Fülle, Dichte und Absolutheit das Leben der Welt als Ich darstellt; die andere, in der das Ich sich schon während der Intuition — die eine Bewegung ist, kein Zustand — als Ich auflöst, im Sein und Werden der Einzelerscheinungen („Dinge“) untergeht und als Lebensträger der Dinge funktioniert.

Gleichzeitig war erneut offenbar geworden, daß einer egozentrischen Einstellung und Auswirkung der dichterischen Funktion das Naturell Rilkes nicht entsprach. Damit war der andere Weg als die einzige weisende Lösung aus der vorübergehenden Krisis für Rilke gegeben.

Auf diesem Wege, den der Dichter in den Zeilen

mit tausend Wurzelstreifen
tief in das Leben greifen

empfunden und vorgezeichnet hat, sind die Gedichte „Mir zur Feier“ (Ende 1899) die Anfangsstation. Von diesem Gedichtband, den Rilke selbst seinen „ersten“ genannt hat, datiert die eigentliche rilkesche Lyrik. In dieser Periode (die auch dadurch abgegrenzt erscheint, daß Rilke von nun an sein Werk mit Rainer Maria Rilke unterschreibt) beginnen die stillen, tiefen und wirklichen Ausein-

andersetzungen des Dichters mit seinem Leben: seinem Ich, den Dingen, Gott und seinem Wort.

Was ist ihm „Leben“? Was ist diesem idealistischen Schwärmer, der „zuhause zwischen Tag und Traum“ ist; der der realen Wirklichkeit aus dem Wege geht: „du mußt das Leben nicht verstehn, dann wird es werden wie ein Fest“; dessen einzige Aktivität darin zu bestehen scheint, daß seine Seele sich hingegeben liebend „wie ein Feierkleid über die sinnenden Dinge breitet“ — was ist ihm Leben, Tatsächliches, Wirkliches? Und da ist eine stille grundlegende Wandlung zu früher eingetreten, die vielleicht davon ausging, daß er einmal einen einzigen Baum anschaute und darüber sein Ich vergaß. Es sind nicht mehr nur seine Traumschwelgereien, in denen er glaubt, daß alle Träume sich in dem Maße verwirklichen lassen, in dem die Träumenden selbst Wirklichkeiten werden; es sind nicht mehr nur seine eigenen Intentionen, die sich aus einem romantischen Lebens-Gefühl speisen und gleich Leben setzen. Zum Begriff des Lebens, zur Offenbarung einer geheimnisvoll wirkenden Wirklichkeit wird ihm der ewige Kreislauf des Werdens: vom Keim zur Blüte zur Frucht zum Tode und wieder zum Keim, der als Ausfluß desselben einen Lebensstromes im kleinsten Ästlein genau so ist und wirkt wie im Aderlauf seines Blutes. In diese Wirklichkeit, in die leisesten Quellungen und Regungen der Natur um ihn und in ihm lauschen und tasten und schweigen seine Sinne hinein, die überzart sind und empfänglich wie zitternde Blüten für die Frucht. Sein Ich empfindet sich nur als eine der unzähligen Formungen und Durchgänge des Werdens, Seins und Wieder-Werdens im All: „Ich möchte jedem Klange, der mir vorüberrauscht, mich schauernd schenken“; „ich möchte blühen mit hundert Zweigen, nur um mit allen mich einzureigen in die einige Harmonie“: — es möchte alle Triebe seines Da-Seins und Dahin-Werdens auflösen und einmünden lassen in das ganze große mutterhaft lebenschaffende Sein und Werden überhaupt:

Kann mir einer sagen, wohin
ich mit meinem Leben reiche?
Ob ich nicht auch noch im Sturme streiche
und als Welle wohne im Teiche,
und ob ich nicht selbst noch die blasse, bleiche,
frühlingfrierende Birke bin?

Von diesen Versen, in denen sich Rilkes mystisches Grundgefühl fragend ausspricht: daß alles Lebendige in der Welt irgendwie zusammenwirkt, ist kaum ein Schritt zu den Gedichten im „Buch vom mönchischen Leben“ (I. Teil des „Stundenbuches“, der im selben Jahr entsteht) —, in denen die eine einzige tausendfältig verzweigte Kraft benannt wird, die in jeder Einzelerscheinung, den Menschen eingerechnet, ihr Leben auswirkt und die Gesamtheit der von ihr durchseelten Einzelerscheinungen zusammenhält: — Gott.

Hier ist die Wurzel der rilkeschen Lyrik.

Die Hingegebenheit des Ichs an die Erscheinungen, mit der intensiven Tendenz: Auflösung des Ich-Seins hinein in das Sein der Dinge, — die in einem mystisch-religiösen Lebensgefühl bedingt ist und sich mit der Bestimmung eines in sich gesetzmäßigen Naturvorganges auswirkt — ist das schon in der dichterischen Intuition schwingende Gesetz, aus dem sich die Entwicklung der rilkeschen Lyrik fortan vollzieht, wird als solches vom Dichter erraten und in Versen wie

laß deine Sinne besiegen,
jedem Hauch gib dich, gib nach,
er wird dich lieben und wiegen

formuliert.

Dieses stille, weiche und relative Gesetz unterscheidet sich schon in seinem intuitiven Charakter von der bewußten, harten Forderung, unter die George sein Werk stellt. Sie ist der Rilkes prinzipiell entgegengesetzt. Auch vor George wartet die ganze Fülle der Einzelerscheinungen, die alle ihre Ordnung vom Dichter wollen;

auch in ihm lebt eine tiefe Liebe zu allem, was stumm ist und aus der Dunkelheit ins Licht des Wortes will. Aber Georges Art ist durch ein strenges Wissen bestimmt, daß der Sinn der Erde, das Salz der Welt, das eigentliche Ziel der Erscheinungen: der Mensch ist, der in sich verkörpern muß, was um ihn nach Formung drängt. Die schließliche Figuration dieser Erkenntnis ist der „Engel“ im „Vorspiel“ zum „Teppich des Lebens“ (1899). Dieser Engel ist das absolute Gesetz des Georgeschen Ichs, dem es als einem Unbedingten gehorcht. Der Gehorsam gegenüber diesem Gesetz kennzeichnet Georges Stellung zur Welt, ihren Erscheinungen, ihrem Sinn:

Und leidest du am zagemut der väter
Dass der gestalten wechselnd buntes schwirren
Und ihre überfülle dich verirren:
Vernichtet dich die weltenzahl im äther:

So komm zur stätte da wir uns verbünden!
In meinem hain der weihe halt es brausend:
Sind auch der dinge formen abertausend
Ist dir nur Eine — Meine — sie zu künden.

(Der „Engel“ in Rilkes „Engelliedern“ in „Mir zur Feier“ hat nichts von dieser Bedeutung und Unerbittlichkeit. Er ist die erste Andeutung einer späteren Gestalt. In seiner Fiktion sind hier die Umrisse eines Schutzengels noch schwach erkennbar. Aber er hat „keine Pflicht mehr“, ist weder Gesetz noch Mittler.)

Während George, dem Befehl des „Engels“ gehorsam, den Sinn seines Wortes und Werkes darin sieht, unter allen Formen — seine, die Form seines Ichs zu finden, gehört es zu Rilkes Mission, „dienend durch die Dinge zu gehen“, ihr verborgenes Leben zu suchen, ihre „abertausend Formen“ zu künden. So empfindet er in dem Gedicht „Pan“;

Ich bin der, welcher alles beginnt;
und wenn ich schreite über die Steine,
werden die Steine Blüten tragen.

Leben heißt für ihn[1]

blinden Dingen Gesicht sein,
einmal verklärt und einmal verweint,
für das Unbewegte sich rühren,
für das Wurzelgebundene — gehn,
alles immer Irrende führen
und das Vielzustumme verstehn.

Während Georges Ich, seiner Natur und Aufgabe gemäß, sich dauernd diszipliniert und seine hingebewilligen Intentionen immer wieder zu dem einen Mittelpunkt: Durchdringung und Beherrschung des ichbeseelten Ganzen — zurückstellt, hat Rilkes Lebensgefühl eine Einstellung des Ichs der Welt gegenüber zur Folge, bei der sich das Ich, als geschlossene Einheit, in die Fülle der Einzelerscheinungen hinein auflöst. Bis zu welcher Intensität sich dieses Lebensgefühl steigert, zeigen die Verse im „Buch vom mönchischen Leben", die Rilke „einem jungen Bruder" in den Mund legt:

Ich verrinne, ich verrinne,
wie Sand, der durch Finger rinnt.
Ich habe auf einmal so viele Sinne,
die alle anders durstig sind.
Ich fühle mich an hundert Stellen
schwellen und schmerzen.
Aber am meisten mitten im Herzen.

In der Intensität dieser Hingabe an die Dinge, die das treibende Element der rilkeschen Lyrik ist, liegt auch die natürliche Gefahr für den Dichter, daß er, der sein Ich völlig preisgibt, sich nicht mehr zu einem eigenen zentralen Mittelpunkt zurückstellen kann. Das rückt ihn in die Nähe Hofmannsthals. Auch bei Hofmannsthal

[1] Aus einem gleichzeitigen unveröffentlichten Manuskript des Dichters, das Herr Heinrich Vogeler-Worpswede freundlich zur Verfügung stellte.

ist die wunderbare Auflösung und Verwandlung der Seele in alles, was sie ergreift, Grundwesen seiner Kunst. Was er in dem „Gespräch über Gedichte“ schreibt: „wenn die Poesie etwas tut, so ist es das: daß sie aus jedem Gebilde der Welt und des Traumes mit durstiger Gier sein Eigenstes, sein Wesenhaftestes herausschlürft, so wie jene Irrlichter in den Märchen, die überall das Gold herauslecken. Und sie tut es aus dem gleichen Grunde: weil sie sich vom Mark der Dinge nährt, weil sie elend verlöschen würde, wenn sie das nährende Gold nicht aus allen Fugen, allen Spalten in sich zöge“; — wenn er auf die Frage, woher es kommt, daß der Dichter sich in die geschauten Dinge verwandeln kann, antwortet: „davon, daß wir und die Welt nichts Verschiedenes sind“, das trifft zu einer Hälfte auch für Rilke zu, wie es die Poesie Hofmannsthals überhaupt charakterisiert. Auch Hofmannsthals Ich ist mit allem Lebendigen der Gegenwart und Vergangenheit als mitbeseelter Teil des einen allgemeinen Lebensstromes verflochten, der für Hofmannsthal beides ist: Leben und Schicksal. Das eigene Leben und Schicksal des Dichters erfährt innerhalb des allgemeinen kaum eine hervorstrebende Betonung. Es hat keine Selbstbestimmung. Es ist bereits bestimmt. Jedes Aufbegehren aus diesem Einbezogensein in das gemeinsame Schicksal ist bei Hofmannsthal mit einem resignierenden Lächeln gepaart, wie es Shakespeares Narren zuweilen haben, die mit ihrem Individuum spielen, weil der Kampf paradox scheint. Infolgedessen sind ethische Probleme bei Hofmannsthal a priori ausgeschieden. Denn alles Ethische hat nur Sinn in der tatsächlichen oder geglaubten Freiheit des Individuums. Hier liegt der diametrale Gegensatz Hofmannsthals zu George, dessen Ich innerhalb der von ihm geordneten Welt Leben, Ethos und Schicksal wird. Hier liegt auch der Gegensatz Rilkes zu Hofmannsthal. Wohl führt Rilkes Hingabe an die Welt zu einer Verschmelzung des dichterischen Seins mit dem Sein der Dinge, die eine Rückkehr zur eigenen Ich-Einheit auszuschließen scheint. Das Gedicht

„Der Dichter“ in den „Neuen Gedichten“ ist ein erschütterndes Selbstbekenntnis dieser Tragik.

Du entfernst dich von mir, du Stunde,
Wunden schlägt mir dein Flügelschlag.
Allein: was soll ich mit meinem Munde?
mit meiner Nacht? mit meinem Tag?

Ich habe keine Geliebte, kein Haus,
keine Stelle, auf der ich lebe.
Alle Dinge, an die ich mich gebe,
werden reich und geben mich aus

Aber sein Wesen, das die Verwandtschaft des Dichters mit den Dingen der Welt als Unlösbares in sich trägt und nach und nach sichtbar wird, ist ebenso bedingt in seiner Bindung mit Gott, der in und über aller menschlichen Intuition und Gesetzfindung da ist. Diese Funktion Rilkes als eines neuen dichterischen Propheten und Priesters der Gottbeseelung der irdischen Welt ist der zentrale Punkt seiner Lyrik, in dem sein Ich Halt und Sinn hat. Gott zu schauen, in sich zu schaffen, aus sich zu verkünden ist seine dichterische Mission, zu der das Evangelium der Dinge gehört wie das Mittel zum Sinn.

Im Gegensatz zu früheren Gedichten ist der Dichter des Buches „Mir zur Feier“ also nicht mehr ein außenstehender Beobachter, der zufällige oder seiner bloßen Stimmung entsprechende Eindrücke beschreibt, wenn er Erfahrungen mitteilt. Seine Gedichte sind keine Stimmungsbilder mehr. Im Banne seines mystischen Lebensgefühls sind Dichter, Natur und Dinge ineinander bezogen.

Sein Ich ist mitten in den Geschehnissen der Natur, die sich in seinen Empfindungen gewissermaßen: noch einmal auslösen. Zwischen beiden besteht eine innige Wechselwirkung. „Manchmal scheint der Mensch aus der Landschaft, ein anderes Mal die Land-

schaft aus dem Menschen hervorzugehen, und dann wieder haben sie sich ebenbürtig und geschwisterlich vertragen“ (Worpswede). So können Gebilde entstehen, die Sein vom Sein des Dichters sind und gleichzeitig Zustände und Bewegungen eines Naturausschnittes darstellen, die ins Naturell Rilkes übertragen sind, ohne daß der Natur oder dem Dichter Gewalt geschehen ist; — wofern man nicht darin, daß der Dichter die Natur beseelt (oder umgekehrt), eine Gewaltsamkeit erblicken will. Nur ein Beispiel aus diesen „Landschaft“-Gedichten:

Im flachen Land war ein Erwarten
nach einem Gast, der niemals kam;
noch einmal fragt der bange Garten,
dann wird sein Lächeln langsam lahm.

Und in den müßigen Morästen
verarmt im Abend die Allee,
die Äpfel ängsten an den Ästen
und jeder Wind tut ihnen weh.

Man hat sich daran gewöhnt, solche Gebilde — bei denen oft fraglich scheint, ob ein Zustand der Natur oder eine Landschaft der Seele wiedergegeben ist — als „symbolisch“ zu bezeichnen. Diese Bezeichnung darf nicht verwirren. Rilkes Mystik hebt die an sich bestehende Trennung und Fremdschaft von Mensch und Natur auf. Das tertium comparationis ist eine Seins-, keine Stilfrage. Die Außenwelt wird zur Innenwelt, die Innenwelt zur Außenwelt. Seine Beziehung zur Natur bleibt auch dort, wo in dichterischen Gebilden ein Naturausschnitt als Bild der Seele oder sein Ich als Stimme der Landschaft erscheint, eine ihm durchaus natürliche und tatsächliche. Sein und Symbol fallen zusammen.

Für die Landschaft-Gedichte ist eine fast prinzipielle Stellung Rilkes zur Landschaft wesentlich, über die er sich selbst in der Einleitung zu „Worpswede“ folgendermaßen ausspricht: „Es ist interessant zu sehen, wie auf jede Generation eine andere Seite der

Natur erziehend und fördernd wirkt; diese rang sich zur Klarheit durch, indem sie in Wäldern wanderte, jene brauchte Berge und Burgen, um sich zu finden. Unsere Seele ist eine andere als die unserer Väter; wir können noch die Schlösser und Schluchten verstehen, bei deren Anblick sie wuchsen, aber wir kommen nicht weiter dabei. Unsere Empfindung gewinnt keine Nüance dazu, wir fühlen uns wie in etwas altmodischen Zimmern, in denen man sich keine Zukunft denken kann. Woran unsere Väter in geschlossenem Reisewagen, ungeduldig und von Langerweile geplagt, vorüberfuhren, das brauchen wir. Wo sie den Mund auftaten, um zu gähnen, da tun wir die Augen auf, um zu schauen; denn wir leben im Zeichen der Ebene und des Himmels. Das sind zwei Worte, aber sie umfassen eigentlich ein einziges Erlebnis: die Ebene. Die Ebene ist das Gefühl, an dem wir wachsen. Wir begreifen sie und sie hat etwas Vorbildliches für uns; da ist uns alles bedeutsam: der große Kreis des Horizontes und die wenigen Dinge, die einfach und wichtig am Himmel stehen. Und dieser Himmel selbst, von dessen Dunkel- und Hellwerden jedes von den tausend Blättern eines Strauches mit anderen Worten zu erzählen scheint und der, wenn es Nacht wird, viel mehr Sterne faßt als jene gedrängten und ungeräumigen Himmel, die über Städten, Wäldern und Bergen sind.“

Auch Jacobsen ist ein Dichter der Ebene. Rilke hat das größte Ausmaß dieses Erlebnisses — Ebene — später in Rußland erlebt. Bedeutsam und bestimmend ist es schon in „Mir zur Feier“ gewesen: den Hintergrund der Landschaft-Gedichte bilden ebene Flächen, wie sie in der einfachen tiefen Ruhe Worpswedes mit hellen Birkenalleen, weiten Wiesen und verstreuten Gärten auf den Dichter einsprachen, oder wie er sie vor den Mauern Berlins fand,

dort, wo die letzten Hütten sind,
und hohe Häuser, die mit engen Brüsten
sich drängen aus den grauen Baugerüsten
und schauen wollen, wo das Feld beginnt.

Eine solche einfache Landschaft erlaubt eine viel intensivere Betrachtung und Ausnutzung der einzelnen Naturkörper als eine, die reich und vielfach ist. Und darauf kommt es Rilke an. „Die Gegend war flach, das ließ sich nicht leugnen“, heißt es in einer der Geschichten vom lieben Gott, „aber durch die Tiefe ihrer Schatten und die Höhe ihrer Lichter waren Abgründe und Gipfel vorhanden, zwischen denen eine Unzahl von Mitteltönen jenen Regionen weiter Wiesen und fruchtbarer Felder entsprach, die den materiellen Wert einer gebirgigen Gegend ausmachen. Es waren nur wenig Bäume vorhanden und fast alle von derselben Art, botanisch betrachtet. Durch die Gefühle indessen, welche sie ausdrückten, durch die Sehnsucht irgend eines Astes oder die sanfte Ehrfurcht des Stammes erschienen sie als eine große Anzahl individueller Wesen, und manche Weide war eine Persönlichkeit, die durch die Vielseitigkeit und Tiefe ihres Charakters Überraschung um Überraschung bereitete.“ — Rilkes Landschaft-Gedichte sind also keine Naturschilderungen. Was dichterischer Ausdruck wird, ist die innige Bindung eines hingegebenen Menschen mit einer schlichten lebendigen Natur, ist das Fluidum der Atmosphäre eines Lebens, das beiden gemeinsam ist.

Ähnlich gestaltet sich Rilkes Verhältnis zu den Dingen. Es gibt kaum ein Wort, dem man in seinen Gedichten so oft begegnet, wie dem: die Dinge. Sie sind ihm keine leblosen Gegenstände, sondern figürliche Erscheinungsformen des Lebens, in denen die gleichen oder ähnlichen geheimnisvollen Gesetze walten wie in Natur und Mensch. Bei Jacobsen fand Rilke Verwandtes. Die Dinge: Straßen, Häuser, Mauern, Möbel, Gebrauchsgegenstände; die Farben, Töne, Lichter, Wind und Regen; die einzelnen Teile des Körpers, vor allem die Hände: sie sind als eigenlebige Wesenheiten gesehen und mit denselben Empfindungen und Funktionen begabt, die wir bei Menschen als etwas Selbstverständliches voraussetzen. Während aber die Subjektivierung der Objektswelt bei

Jacobsen im Grunde auf eine bewußte, naturwissenschaftliche Beobachtung und auf eine analogisierende psychologisch-ästhetische Stilkunst zurückzuführen ist, ergibt sich die Beseelung der Dinge wie die der Naturkörper bei Rilke als eine natürliche Begleiterscheinung aus seinem mystisch-religiösen Lebensgefühl. Jedes Ding ist etwas Gewordenes oder Geschaffenes. In allem Werden und Schaffen wirkt unmittelbar oder mittelbar die eine Kraft: Gott. Auch die Dinge sind Gottes. Das wird Thema im Buch vom mönchischen Leben:

Ich finde dich in allen diesen Dingen,
denen ich gut und wie ein Bruder bin;
als Samen sonnst du dich in den geringen
und in den großen gibst du groß dich hin.
Das ist das wundersame Spiel der Kräfte,
daß sie so dienend durch die Dinge gehn:
in Wurzeln wachsend, schwindend in die Schäfte
und in den Wipfeln wie ein Auferstehn.

Es liegt als Immanenz in den Gedichten „Mir zur Feier“, in welchen er von den Dingen spricht. Er nennt selten ihren Namen und er beschreibt sie nicht. Sie sind. Er ist. Wie in seinen Landschaft-Gedichten gibt er hier seinem steten Vertrautsein mit den Dingen einen halb fragenden, halb sagenden Ausdruck. Sein Ich ist mit ihrem leisen Vorhandensein und stillen Leben aufs engste verschwistert.

Wenn die Uhren so nah
wie im eigenen Herzen schlagen,
und die Dinge mit zagen
Stimmen sich fragen:
bist du da?

Dann bin ich nicht der, der am Morgen erwacht,
einen Namen schenkt mir die Nacht,
den keiner, den ich am Tage sprach,
ohne tiefes Fürchten erführe —

Jede Türe
in mir gibt nach . . .
und da weiß ich, daß nichts vergeht,
keine Geste und kein Gebet —
dazu sind die Dinge zu schwer —

Sie sind Körper des unversiegbaren Lebensstromes, der in ihnen Gegenstand wurde: sie anschauen, heißt sich anschauen; von ihnen wissen, heißt eingedenk sein, daß menschliches Ich nur Teil und Stimme des Ganzen ist, zu dem das Leben der Dinge gehört, wie das der Natur und Gottes; heißt innewerden, daß auch der Mensch ein Ding ist, d. h. ein Gewordenes, das — über irdische Zeitsetzung hinaus — werden mußte, um dinghaft, um menschlich zu sein. Und so vollendet Rilke das Gedicht:

meine ganze Kindheit steht
immer um mich her.
Niemals bin ich allein.
Viele, die vor mir lebten
und fort von mir strebten,
webten,
webten
an meinem Sein.

Und setz ich mich zu dir her
und sage dir leise: Ich litt —
hörst du?
wer weiß wer
murmelt es mit.

In solchem Einklang mit dem geheimen Sein der Dinge fühlt er sich ihnen näher und verwandter als den Menschen und kommt zu ethischen Forderungen, daß der Mensch wie die Dinge werden müsse, die geworden und vollendet sind:

da muß er werden wie die Dinge,
anfangen wieder wie ein Kind,

weil sie, die Gott am Herzen hingen,
nicht von ihm fortgegangen sind.

In diesem Gefühlskreise liegt der ideelle Ursprung der Geschichten vom lieben Gott, die als Vorstufen des Stundenbuches zu betrachten sind.

Die angestrebte Durchdringung von dichterischem und außerdichterischem Sein in der rilkeschen Lyrik wird in den Mädchenliedern — einem dreiteiligen Zyklus: „Mädchengestalten", „Lieder der Mädchen", „Gebete der Mädchen zu Maria" — zum erstenmal verwirklicht. Rilkes Lyrik ist hier von einer Innigkeit der Anschauung, Zartheit der Empfindungsweise und von einer Musikalität der Sprache, die kaum überboten werden kann.

Als du mich einst gefunden hast,
da war ich klein, so klein,
und blühte wie ein Lindenast
nur still in dich hinein.

Vor Kleinheit war ich namenlos
und sehnte mich so hin,
bis du mir sagst, daß ich zu groß
für jeden Namen bin.

Da fühl ich, daß ich eines bin
mit Mythe, Mai und Meer
und wie der Duft des Weines bin
ich deiner Seele schwer . . .

Die Mädchen sind — wie die lauschenden Birken, wie die sinnenden Dinge, wie der liebende Dichter, — Formen des rinnenden Lebens, sind Träger und Getragene der „Welle, die nie schwieg", sind Gestalten in Sehnsucht und Erwartung. Die Mädchengestalt entspricht dem Naturell Rilkes. Er verkörpert sie dichterisch. Und wie in der Landschaft, wie später in den Dingen, erlauscht Rilke

im Mädchen das Eigentliche, das, was auch diese Form des Lebens von jeder anderen unterscheidet, und spricht unbekümmert um Nebensächliches und Zufälliges aus, was nur ihr eigen ist: sie ist werdende Form eines körperlich-seelischen Lebens, das noch auf seine Auslösung und Erfüllung wartet. Mit einer Vertrautheit, als ob er sie im eigenen Blute spürt, vermag der Dichter die körperlichen Quellungen zu ertasten und mit den seelischen Erschütterungen zu verknüpfen, wie sie in der Mädchennatur lebendig werden, die nicht mehr Kind ist und noch nicht Weib, die im Banne unerklärlicher Ängste ratlos lebt, in wirren Träumen aus dem matten Körper zu fallen meint, und vor der Stunde zittert, „da es beginnt“, es, von dem die Mutter sprach und das sie doch nicht deuten konnte.

Wir sind uns alle schwesterlich.
Aber Abende sind, du wir frieren
und einander langsam verlieren
und eine jede möchte jetzt ihren
Freundinnen flüstern: Jetzt fürchtest du dich . . .

Die Mütter sagen uns nicht, wo wir sind
und lassen uns ganz allein, —
wo die Ängste enden und Gott beginnt,
mögen wir vielleicht sein.

In der Not ihrer einsamen und unerträglichen Sehnsucht wenden sich die Mädchen an Maria:

Mach, daß etwas uns geschieht!
Sieh, wie wir nach Leben beben.

Maria ist nicht die erdentrückte Himmelskönigin. Sie ist, wie Gott für Rilke: die Zweite ihrer Einsamkeit. Sie ist die ewige Schwester, die aus gleicher Sehnsucht blühte:

Du mußt uns milde sein, Marie,
wir blühn aus deinem Blut,

und du allein kannst wissen, wie
so weh die Sehnsucht tut;

du hast ja dieses Mädchenweh
der Seele selbst erkannt:
sie fühlt sich an wie Weihnachtsschnee
und steht doch ganz in Brand.

Die Mädchen sind am Anfang desselben Weges, den auch Maria gehen mußte, und wenn sie ihnen auch „dieses ungestüme, wilde Hinsehnen" nicht nehmen kann, so werden doch ihre Wünsche leiser in der Schwesternschaft mit dem Ewigen Mädchenmenschen:

Du flutest ihnen sanft entgegen,
sie retten sich auf deinen Wegen
in deine Tiefen hin — und sehn,
wie sich die Wünsche leiser legen
und als ein blauer Sommerregen
auf weichen Inseln niedergehn.

Und mit den Gebetsworten:

O laß mich Leid von deinem Leide,
o laß uns beide
wund von demselben Wunder sein.

schließen diese Mädchenlieder, die zu den eigenartigsten Liebesliedern der deutschen Dichtung gehören.

Die Nähe von Natur, Ding und Dichter und ihre wechselwirkenden Beziehungen führen notwendig zu Verknüpfungen und Verschmelzungen von Formen, Zuständen und Bewegungen aus den verschiedenen Seinsgebieten und damit zum Bild. Rilkes Kunst in der Darstellung dieser feinen Zusammenhänge erreicht schon hier in „Mir zur Feier" eine überzeugende Bildhaftigkeit, die hinter der in den Neuen Gedichten kaum zurücksteht; nur daß seine Bilder

hier noch näher der Intuition stehen als dort, wo der Meißel und die bewußte Beobachtung von Objekt und Wort vorherrschen.

Die in den zitierten Gedichten bereits gegebenen Beispiele mögen durch folgende ergänzt werden. Er läßt: den Wind wie ein Kind erwachen, in das Dorf kommen

und er tastet bis an den Teich
und dann horcht er herum:
und die Häuser sind alle bleich
und die Eichen sind stumm,

er sagt von einem Abend in „armen Gassen“:

dann ist ein Abschiednehmen rings im Kreis:
es schenken sich die müden Mauermassen
die letzten Fensterblicke, hell und heiß,

er weiß von Rosen, die hinter einer Mauer verborgen sind:

sicher schreiten sie zwei zu zwein
und sie halten sich um die Hüften
und die roten singen allein;
und dann fallen mit ihren Düften
leise, leise die weißen ein . . .

usw. — Es ist kaum ein Gedicht in „Mir zur Feier“, das nicht ein Bild hat oder ein Bild ist. Und hier ist das eingetreten, was Jacobsens Stilkunst auf jeder Seite zeigt: die fein abgestimmte Nuance in der Vermischung aller Sinneseindrücke, eine neue „tausendmal gesteigerte Wirklichkeit“ im Kunstwerk, die die „natürliche“ ergänzt. Besonders in den Mädchenliedern steigert sich Rilkes Bildkunst zu einer Prägnanz, die ihresgleichen sucht. So, wenn er ein Mädchen zu Maria sagen läßt:

Ich bin ja noch so blumenjung.
Wie soll ich auf den Zehen
vom Kindsein zur Verkündigung
durch alle deine Dämmerung
in deinen Garten gehen?

Und wer in Betracht zieht, daß für Rilke jede Erscheinung eine Form ist, in der weitergehendes, kaum im Dinghaften abgeschlossenes Leben pulsiert, wird auch Bilder verstehen, die auf den ersten Blick befremden und unverständlich sind — so, wenn da ein Mädchen sagt:

Ich warte hinter Wald und Wind
gewiß schon lang auf mich,

oder andere:

Und wir haben späte Winterkrusten
lange, lange für den Grund gehalten . . .

und ähnliches mehr.

So sicher diese Bilder auch auftreten, so scheu sind sie doch geprägt. Seine Ehrfurcht vor den Erscheinungen des Lebens ist von der Scheu nicht zu trennen, die er vor dem Wort hat, dem einzigen Mittel, in dem der Dichter Erscheinung und Sinn werden kann. Rilkes Lyrik steht ganz im Bann dieser Scheu, in der ein hohes dichterisches Verantwortlichkeitsgefühl geborgen ist. An einigen Stellen wird sie auch ausdrücklich ausgesprochen:

Wir sind ganz angstallein,
haben nur aneinander Halt,
jedes Wort wird wie ein Wald
vor unserm Wandern sein.
Unser Wille ist nur der Wind,
der uns drängt und dreht,
weil wir selber die Sehnsucht sind,
die in Blüten steht.

Hier wird noch einmal die lebendige Einheit von Dichter und Dingen betont, die einen sprachlichen Ausdruck vom Dichter verlangt, der sie nicht zerstört und ihre wechselwirkende Bewegung nicht aufhält, sondern sie entsprechend verkörpert. Auch das Wort ist ein Ding und muß sich organisch in die Einheit der rilkeschen Dingwelt einfügen. Das gegebene Wort muß dazu verwandelt werden. In Versen wie

Oft fühl' ich in scheuen Schauern,
wie tief ich im Leben bin.
Die Worte sind nur die Mauern,
dahinter in immer blauern
Bergen schimmert ihr Sinn

wird der die Lyrik Rilkes beherrschende Drang offenbar, dem Wort auf seinen Urgrund zu kommen. Jedes Wort ist ursprünglich ein Bild, ein Symbol für ein bestimmtes Sein. In der üblichen, abstrahierenden und schematisierenden Alltagssprache ist dieser Symbolcharakter nahezu verwischt und der lebendige Zusammenhang des Wort-Bildes mit dem in ihm symbolisierten Sein durch Definitionen und Namensetzungen zumeist erstarrt und vernichtet. (So empfindet Rilke:

Ich fürchte mich so vor der Menschen Wort.
Sie sprechen alles so deutlich aus:
und dieses heißt Hund und jenes heißt Haus,
und hier ist Beginn und das Ende ist dort.)

Der Dichter muß diesen Zusammenhang wieder verlebendigen und das Wort von der bloßen determinierenden Bezeichnung — im Kunstwerk auf seinen ursprünglichen Sinn und Klang zurückführen. Dieser elementarsten und zugleich schwierigsten Aufgabe ist sich Rilke durchaus bewußt und ihr meisterlich gewachsen. Das Gedicht:

Die armen Worte, die im Alltag darben,
die zagen blassen Worte lieb ich so,
aus meinen Festen schenk ich ihnen Farben,
da lächeln sie und werden langsam froh.
Sie wärmen sich die weißen Winterwangen
am Wunder, welches ihrem Weh geschieht;
sie sind noch niemals im Gesang gegangen,
und schauernd schreiten sie in meinem Lied

deutet an, wie er sie löst. Einmal ist im Sprachstoff seiner Gedichte das Naturell des Dichters als Lebensträger sichtbar und wirksam geworden. Immer wieder kommt er zu Wortbildern, die, seinem

Rhythmus entsprechend, eine steigende, ruhende oder fallende Bewegtheit, fließende Fülle oder schmiegsame Glattheit versinnbildlichen, wie: Fontänen, Teiche, Alleen, Gärten, Parke, Wald und Wind. Als Verbindungswörter, welche die dichterische Einheit aus Intuition und Rhythmus, Anschauung und Objekt — auch das Wort ist ein Objekt — herstellen, wählt oder prägt er mit Vorliebe solche, in denen eine aktive, dabei verhaltene Bewegung ausgedrückt ist. So spricht er von einer „wachsenden" Nacht, von einem „weckenden" Regen, einem „bleichenden" Blühn, einem „zögernden" Erleben und ähnliches mehr. Selbst da aber, wo er in engste Zellen der Anschauung hineinspürt, wie z. B. in den Mädchenliedern, ist er niemals direkt, bleibt immer in Andeutungen und Bildern. Er will

nur eine Sehnsucht reichen in den Reimen,
mit allen Blicken nur ein leises Keimen,
mit meinem Schweigen nur ein Schauern schenken.

Sein fließender Rhythmus bindet die Worte zu einem atmenden Gewebe. Gleichzeitig ist der Sinn der Worte selbst in den Gedichten bloßgelegt. Dadurch, daß er sie zu korrespondierenden oder kontrastierenden Alliterationsreihen aneinander oder gegenüber stellt, wobei konsonantische wie vokalische An- und Inlaute erst eigentlich deutlich und hörbar werden, wird ihr ursprünglicher Klang und Sinn, die dann wundervoll wieder zusammenfallen, hervorgehoben. Viele seiner Gedichte klingen wie Musik.

Die blonden Schwestern flochten froh
im Gehn Gesträhn aus goldenem Stroh,
bis alles Land vor ihnen so
wie Gold zu glühn beginnt;
da sagen sie sich; wunderwo
wir hingeraten sind . . .

Besonders in der zweiten, wesentlich veränderten Auflage (1907) von „Mir zur Feier", die den Titel „Die Frühen Gedichte" trägt, ist das Prinzip, den klanglichen Charakter des Wortes deutlich hervortreten

zu lassen, derart bestimmend durchgeführt worden, daß einzelne Gedichte dabei völlig umgeprägt sind und ihren früheren Sinn verloren haben. So lautet, um nur ein Beispiel zu geben, das Gedicht

Boboli

Schau, wie die Zypressen schwärzer werden
in den weiten Wiesen. Und auf wen
die Gestalten mit den Steingebärden
warten in den wachsenden Alleen?

Du, ich will den weißen Bildern gleichen,
die viel höher in die Rosen reichen, —
und in ihrer Stille will ich stehn:
tausend Jahre über diesen Teichen,
tausend Abende an alten Eichen
und die vielen Nächte näher sehn

in der zweiten Fassung der Frühen Gedichte:

Schau, wie die Zypressen schwärzer werden
in den Wiesengründen und auf wen
in den unbetretbaren Alleen
die Gestalten mit den Steingebärden
weiterwarten, die uns übersehn.

Solchen stillen Bildern will ich gleichen
und gelassen aus den Rosen reichen,
welche wiederkommen und vergehn,
immerzu wie einer von den Teichen
dunkle Spiegel immergrüner Eichen
in mir halten und die großen Zeichen
ungezählter Nächte näher sehn.

In diesen und andern Gedichten tritt das ursprüngliche Erlebnis zurück. Die Sprache wird als Klanginstrument aufgefaßt und als Medium für den dichterischen Rhythmus gehandhabt. An Deutlichkeit des Inhaltes haben solche Gebilde freilich auch in den neuen Formen nicht gewonnen. Hier dichtet die Sprache als solche, gebunden in einem Rhythmus, der in seiner Einheit mit dem Wort sich selber Gehalt und Sinn und Klang ist.

Zweites Kapitel

Das Buch vom mönchischen Leben

Das Buch „Mir zur Feier" schließt mit dem Gedicht:

Du mußt nicht warten, bis Gott zu dir geht
und sagt: Ich bin.
Ein Gott, der seine Stärke eingesteht,
hat keinen Sinn.
Da mußt du wissen, daß dich Gott durchweht
seit Anbeginn.
Und wenn dein Herz ihn heimlich dir verrät,
dann schafft er drin[1].

Es ist innerhalb der rilkeschen Lyrik das Bindeglied zu den Auseinandersetzungen mit Gott. Dieser Übergang ist ein organischer: der bestehende innere Zusammenhang der Gedichte in „Mir zur Feier" mit den „Geschichten vom lieben Gott" und dem „Buch vom mönchischen Leben" liegt darin, daß sich der gegebene mystisch-religiöse Grundzug des Dichters, der sich dort als intensive schlechthinnige Hingabe an Natur, Dinge und Menschen äußerte, fortan um einen aus der bisherigen Anschauungs- und Gefühlswelt emanierten und angeschauten Mittelpunkt rundet und vertieft: Gott. Diesen Vorgang umschließen die Verse im Buch vom mönchischen Leben:

[1] Die beiden letzten Zeilen lauten in den Frühen Gedichten:
Und wenn dein Herz dir glüht und nichts verrät,
dann schafft er drin.

Wer seines Lebens viele Widersinne
versöhnt und dankbar in ein Sinnbild faßt,
der drängt
die Lärmenden aus dem Palast,
wird anders festlich, und du bist der Gast,
den er an sanften Abenden empfängt.
Du bist der Zweite seiner Einsamkeit,
die ruhige Mitte seinen Monologen;
und jeder Kreis, um dich gezogen,
spannt ihm den Zirkel aus der Zeit.

Gott ist das Sinnbild einer Kraft, in der das Ich des Dichters seinen Halt und Sinn gefunden hat. Die bewußte Überzeugung, daß eine lebenwirkende Kraft, Gott genannt, ihn wie alle Lebenserscheinungen „durchweht seit Anbeginn“, ist die konstante Mitte seines Weltbildes, die auch da konstant bleibt, wo „seines Lebens viele Widersinne“ zu dichterischen Ausdrucksformen drängen, die ihr zu widersprechen scheinen. Auch wenn sie nicht gesagt oder geleugnet wird, wirkt sie im Rhythmus seines Lebens als lebenzeugendes Element.

Auch wenn wir nicht wollen:
Gott reift.

Sein frühestes ausgesprochenes Zeugnis von Gott findet sich in der kleinen verschollenen Skizze „Wladimir, der Wolkenmaler“, die man deshalb die „erste“ Geschichte vom lieben Gott nennen könnte. Sie ist etwa zur Zeit der Advent-Gedichte entstanden und enthält folgende wichtige Stelle: „Die Menschen schauen immer von Gott fort. Sie suchen ihn im Licht, das immer kälter und schärfer wird, oben.“ „Und Gott wartet anderswo — wartet — ganz am Grund von allem. Tief. Wo die Wurzeln sind. Wo es warm ist und dunkel.“ Die Spannung, die diese Worte in ihren Zuhörern auslösen, wird dann in den Satz zusammengefaßt: „Die drei denken an Gott, der irgendwo hinter den Dingen wartet.“ — Hier ist schon ungefähr die Art und die Richtung angedeutet, in der Rilke das

Sein und Wirken Gottes suchen wird. Sie ist eingeschlossen in dem dichterischen Lebensgefühl, aus dem sein Lenzbuch „Mir zur Feier" entsteht: auch wenn dort das Wort „Gott" kaum gebraucht wird, so äußert sich doch darin, wie Rilke das eigentlich Lebendige in Natur, Dingen und im (seinem Naturell entsprechend: im Mädchen) Menschen ertastet und mit dem eigentlich Lebendigen seines Ichs in Einklang sieht oder bezieht — dasselbe religiöse Gefühl, aus dem die Worte: „Gott wartet am Grund von allem, wo die Wurzeln sind", geprägt wurden. In den Geschichten vom lieben Gott wird diese Tendenz: Leben und Gott zu identifizieren, innegehalten und in dreizehn Geschichten ausgeführt. — Das Stundenbuch findet diese ideelle Identifikation als gegebene Basis der inneren Anschauung vor. — Ihr Hauptthema ist: Gott „hinter den Dingen" zu suchen. Am markantesten ist es dargestellt in der achten Geschichte „Von einem, der die Steine belauscht"; Gott beobachtet da Michelangelo, wie er sinnend die Steine abtastet: „Er (Gott) neigte sich tiefer, fand den schaffenden Mann, sah über seine Schultern fort auf die am Steine horchenden Hände und erschrak: sollten in den Steinen auch Seelen sein? Warum belauschte dieser Mann die Steine? Und nun erwachten ihm die Hände und wühlten den Stein auf wie ein Grab, darin eine schwache, sterbende Stimme flackert: ‚Michelangelo', rief Gott in Bangigkeit, ‚wer ist im Stein?' Michelangelo horchte auf, seine Hände zitterten. Dann antwortete er dumpf: ‚Du, mein Gott, wer denn sonst. Aber ich kann nicht zu Dir.' Und da fühlte Gott, daß er auch im Steine sei, und es wurde ihm ängstlich und enge. Der ganze Himmel war nur ein Stein, und er war mitten drin eingeschlossen und hoffte auf die Hände Michelangelos, die ihn befreien würden, und er hörte sie kommen, aber noch sehr weit." — Hier und in der späteren Stelle der Geschichte: „Michelangelo, wer ist in dir?" Und der Mann in der schmalen Kammer legte die Stirn schwer in die Hände und sagte leise: „Du, mein Gott, wer denn sonst." Und da wurde es weit um Gott . . .

— ist Rilkes Gottesglaube klar veranschaulicht und gleichzeitig die Aufgabe bloßgelegt, die dem Dichter aus solchem Gottglauben für sein Werk erwächst. In Briefen, die Ellen Key mitteilt, hat sich Rilke über diese Grundtendenz seiner religiösen Einstellung folgendermaßen ausgesprochen: „Das Ziel der ganzen menschlichen Entwicklung ist, Gott und die Erde in demselben Gedanken denken zu können. Die Liebe zum Leben und die Liebe zu Gott muß zusammenfallen, anstatt, wie jetzt, verschiedene Tempel auf verschiedenen Anhöhen zu haben; man kann Gott nur anbeten, indem man das Leben zur Vollkommenheit lebt. Ihm immer höhere Formen zu geben, einen immer reicheren Zusammenhang zwischen ihm und dem scheinbar Unbelebten herbeizuführen, das heißt Gott schaffen. Mit anderen Worten, Gott ins Leben hinabsinken oder das Leben zu Gott emporblühen zu lassen."

Dieser Gedanke ist der leitende auch im Stundenbuch und wird zum Mittelstück der gesamten rilkeschen Lyrik.

Das Stundenbuch und die Geschichten vom lieben Gott sind ohne die unmittelbaren Eindrücke kaum zu denken, die mit Rilkes langem Aufenthalt in Rußland verbunden sind. Für ihn, den Halbslaven, wird Rußland zur eigentlichen Heimat, zum Symbol seiner inneren Welt. „Als ich zuerst nach Moskau kam", schreibt er an Ellen Key, „war mir alles bekannt und altvertraut. Zu Ostern war's. Da rührte es mich an wie mein Ostern, mein Frühling, meine Glocken. Es war die Stadt meiner ältesten und tiefsten Erinnerungen, es war ein fortwährendes Wiedersehen und Winken: es war Heimat." Was ihm „heimatlich" ist, umschreibt ein anderer Brief: „Rußland wurde für mich die Wirklichkeit und zugleich die tiefe, tägliche Einsicht: daß die Wirklichkeit etwas Fernes ist, etwas, was unendlich langsam zu jenen kommt, die Geduld haben. Rußland — das ist das Land, wo die Menschen einsame Menschen sind, jeder

mit einer Welt in sich, jeder voll Dunkelheit, wie ein Berg; jeder tief in seiner Demut, ohne Furcht, sich zu erniedrigen und deshalb fromm. Menschen voll Ferne, Ungewißheit und Hoffnungen: Werdende.“ — Zu dem allgemeinen Eindruck, der noch lange braucht, um auszureifen, und den täglichen Erfahrungen, die immer wieder neu sind, kommen die Eindrücke, die er von den beiden Persönlichkeiten empfing, in denen die russische Seele sich am dichtesten konzentrierte: Tolstoi und Dostojewski.

Rilke hat Tolstoi noch persönlich kennen gelernt. So verschieden sie beide sind, in einem sind sie verwandt und äußern sie sich ähnlich: in ihrer Abkehr von der materialisierten und mechanisierten Zivilisationswelt. Beide sind Träger und Künder eines neuen religiösen Idealismus, der zum Grundprinzip ihrer Kunst wird. Gewisse Züge der Menschen in Rilkes Geschichten vom lieben Gott erinnern an Gestalten Tolstois: da ist zum Beispiel der alte Timofei Iwanowitsch, der den lieben Gott in hundert Volksliedern über die russische Ebene trug; und als er nicht mehr sang, da wurde es „ganz still im Dorfe, als ob es keine Seele mehr hätte, unser Dorf“ — er ist eine ähnlich rührende Eiferergestalt wie der alte Akim in Tolstois „Macht der Finsternis“, der in die gottlose Atmosphäre eines verwahrlosten Bauernhofes seinen primitiven, unerschütterlichen Gottglauben eigensinnig bekennt. Ähnlich wie Tolstoi, geht der junge Rilke in die Hütten und Herbergen der Armen, Kranken und Sterbenden und erlebt überall diese in alle Alltagshandlungen hineinspielende stumpfe und doch lebendige Einfältigkeit, Gottes Namen im Herzen, an den Wänden und auf den Lippen zu tragen. Sein „Buch von der Armut und vom Tode“ steht dicht neben dem großen russischen Bejaher der ideellen Wirklichkeit!

Sein Verhältnis zu Dostojewski, dem gewaltigsten Genie, das die russische Erde hervorgebracht hat und in dem Rußland repräsentiert ist wie Deutschland in Goethe — ist unvergleichlich schwieriger

auseinanderzusetzen[1]. Was ihn von vornherein in den Bannkreis dieses Russen zieht, ist dessen grandiose Unmittelbarkeit, seine „ahnungslose Genialität", die alle bestehenden Gesetze, alle menschlichen Einrichtungen, Handlungen, Begebenheiten, Gesinnungen, Empfindungen mit einer unheimlichen Psychologie immer auf ihr ursprünglichstes Verhältnis von Ursache und Wirkung zurückstellt und die auseinandergeschauten Elemente erst von da wieder kraft

[1] Recht interessant in diesem Zusammenhang und überhaupt für Rilkes Verhältnis zu Büchern ist sein Antwortschreiben auf eine Anfrage des Wiener Buchhändlers Hugo Heller: welche Bücher „für einen jungen Menschen sozusagen sein geistiges Existenzminimum bilden". Rilke antwortete: „Eine Reihe von Umständen ließ mich nie zu jener Leichtigkeit im Umgang mit Büchern kommen, die junge Leute sich in einer gewissen Zeit mühelos und fast wider ihren Willen aneignen. Noch jetzt sind meine Beziehungen zu Büchern nicht ohne Befangenheit und es kann geschehen, daß ich mich in großen Bibliotheken geradezu einer feindlichen Übermacht ausgeliefert fühle, gegen welche Gegenwehr eines einzelnen sinnlos wäre. — Jedenfalls hatte ich nur wenig und schlecht gelesen, als Jakob Wassermann mir im Jahre 1897 von Niels Lyhne sprach. Ich glaube, er nannte mir damals auch Turgeniew und Dostojewski. Letzterer ist mir später sehr wichtig geworden, als ich, durch sein Land und seine Sprache bis zum äußersten auf ihn vorbereitet, die ‚Armen Leute' las und wieder las und schließlich einen Teil dieses ahnungslos genialen Buches übersetzte. — Aber das war zu einer Zeit, als ich schon ‚Niels Lyhne' gelesen hatte und alles, was von Jacobsen besteht. Ich weiß nicht zu sagen, woran ich diese Bücher erkannte; aber ich war entschlossen, mit ihnen zu leben, und nun, da Sie fragen, habe ich die Antwort leicht: Jacobsens schöne und unerschöpfliche Bücher sind es, die bestimmend auf mich gewirkt hatten. — Natürlich sind unter den vielen, zum Teil anonym bleibenden Einflüssen, die ununterbrochen an uns arbeiten, auch andere Bücher gewesen. Ich nenne sie nicht, denn in demselben Maße, in dem sie auf mich wirkten, wiesen sie mich auch schon, über sich fort, an die Natur, seit die Dichtungen des großen Dänen mir diesen Weg eröffnet hatten. Um so mehr Grund habe ich, sie allein hier anzuführen. Denn ihnen zuerst verdanke ich die Bereitschaft zu unwählerischem Schauen und die Entschlossenheit zu bewundern, und sie stützen in mir, seit ich sie liebe, die innere Gewißheit, daß es auch noch für das Leiseste und Unfaßbarste in uns in der Natur sinnliche Äquivalente gibt, die sich müssen finden lassen." (Veröffentlicht in „Die Bücher vom wirklichen Leben", bei Hugo Heller & Co., Wien 1908.)

eines inbrünstigen Menschen- und Dichtertums zu neuen, im Sinne seiner Dämonie lebendigen Einheiten verschmilzt, die doch niemals abgeschlossen sind. Unter dieser Dämonie steht das Gesamtwerk Dostojewskis. Es zeigt eine völlige Abkehr von jeder festgelegten Moral und Ethik und setzt an ihre Stelle einen allesverstehenden, allesgeltenlassenden Relativismus, der erst in einem Gottesbewußtsein etwas wie einen absoluten kosmischen Ruhepunkt hat, in dem der uralte Demiurg erkennbar ist, der beides ist: Gott und Teufel, Gut und Böse, Licht und Finsternis, All und Nichts, in dem alle Gegensätze aufgehen und nur verschiedene Strahlen der einen Urkraft sind, die in sich Anfang und Ende ist. In dieser Dämonie schafft Dostojewski seinen naiven unmittelbaren unschuldigen „russischen“ Menschen: die vier voneinander nicht zu trennenden Karamasoffs, und in der ergreifendsten Gestalt seines Werkes, dem greisen Sosima, sein Evangelium: suche im Leid das Glück.

Es bedarf keines Hinweises, daß hier eine Welt in einer Art bewegt und gestaltet ist, die in Rilke verwandte menschliche und dichterische Empfindungen ansprach, wenngleich Rilke sich gerade Dostojewski gegenüber einer „Übermacht ausgeliefert“ sah. Was Rilke in der Gestalt Michelangelos erlebte:

Das waren Tage Michelangelos,
von denen ich in fremden Büchern las.
Das war der Mann, der über einem Maß,
gigantengroß,
die Unermeßlichkeit vergaß.

Das war der Mann, der immer wiederkehrt,
wenn eine Zeit noch einmal ihren Wert,
da sie sich enden will, zusammenfaßt.
Da hebt noch einer ihre ganze Last
und wirft sie in den Abgrund seiner Brust.
Die vor ihm hatten Leid und Lust;
er aber fühlt nur noch des Lebens Masse
und daß er alles wie ein Ding umfasse, —

nur Gott bleibt über seinem Willen weit;
da liebt er ihn mit seinem hohen Hasse
für diese Unerreichbarkeit

— das hat ein ander Beispiel in seinem Verhältnis zu Dostojewski. Es ist bezeichnend für Rilke, daß gerade das früheste Werk des Russen einen so starken Eindruck auf ihn macht, die „Armen Leute“, in dem die Dämonie noch verhalten ist und das doch schon den Zug hat, der Rilke packt und nicht wieder losläßt: den Drang, dem angeschauten Gegenstand oder Problem oder menschlichen Ich auf den Kern zu kommen, aus dem sein Leben und seine Beziehung beginnt, und das Angeschaute innerhalb eines weiten Weltbildes organisch einzugliedern.

Inmitten dieser tiefen Eindrücke, die sein ursprüngliches Weltgefühl bestätigen, vertiefen und zu einem weiten Weltbilde ausspannen, entsteht das „Buch vom mönchischen Leben“. Es hat also die innere Anschauung zur Voraussetzung, daß Leben und Gott identisch sind, daß alles, was lebt und wird, Gottes Werk und Wesen ist. Wie es kein Leben an sich gibt, gibt es auch keinen Gott an sich; er ist allem, auch dem „scheinbar Unbelebten“, als Keimkraft eingeboren und wird immer von neuem Erscheinung und Wesen. Im Dichter schafft Gott. Des Dichters Wesen und Rhythmus sind unzertrennbare Bestandteile und Erscheinungsformen der großen Einheit: Gott-Welt-Ich. Sein Wort ist eine Funktion Gottes.

Das ist die Anschauungsbasis. Sie ist intuitiven Ursprungs und hat mit bestehenden Theorien der theologischen und philosophischen Wissenschaften keinen ursächlichen Zusammenhang, so nah mitunter der Vergleich liegt. Die Mühe, die sich z. B. Feodor Steppuhn in seinem Aufsatz: Die Tragödie des mystischen Bewußtseins (Logos III 1912) gemacht hat, in dem er den Einfluß des deutschen Idealismus, besonders der spekulativen Ergebnisse Fichtes, Schellings, Hegels auf Rilke nachzuweisen versucht, ist interessant, aber ver-

geblich. An Rilke und seiner Entwicklung sind Steppuhns Untersuchungen vorbeigeschrieben. Auch ohne das Zeugnis Ellen Keys, daß Rilke sich mit Philosophie nicht mehr, wahrscheinlich weniger als jeder andere Gebildete beschäftigt hat, genügt es, sich das bloße Naturell des Dichters zu vergegenwärtigen, um zu wissen, wie fremd er wissenschaftlichen Erfahrungen und Formeln gegenübersteht. Dagegen sind für seinen „Gottesbegriff“ — er besteht als solcher überhaupt nicht — Analogien durch alle Jahrhunderte hindurch möglich, vom altgriechischen παντα ρεῖ angefangen bis hin zu Nietzsches Zarathustra. Wo sie notwendig sind, sollen sie gegeben werden. Mit seiner Entwicklungsgeschichte haben sie kaum zu schaffen. Rilke ist ein Eigener, einer, „der immer wiederkehrt, wenn eine Zeit noch einmal ihren Wert, da sie sich enden will, zusammenfaßt“. Tiefste Unzufriedenheit mit dem katholischen wie evangelischen Christentum, mit der seelischen Unkultur der großen Städte, die er haßte und doch nicht entbehren konnte, mit dem eigenen Ich, das aus jeder Form schlüpfte, die zu eng geworden war, — drängt ihn, der Gott im Leben, das Leben in Gott suchen will, aus jedem Dogma in die Einsamkeit zu neuer Prophetie.

Es ist unmöglich, ohne dem Dichter Gewalt anzutun, seine Botschaft von Gott in ein System zu bringen. Es geht auch nicht an, bei Betrachtung des Stundenbuches von „Stimmungszentren“ oder „Stimmungskomplexen“ zu sprechen, wie es Dr. Heinrich Scholz tut, der es unternimmt[1], Rilkes „neuen Glauben“ zu systematisieren und der infolgedessen an den Widersprüchen innerhalb des rilkeschen Wortes scheitern muß. Ganz abgesehen davon, daß seine apodiktischen Untersuchungen fortwährend das Gebäude eines Dichters mit dem eines Philosophen oder Theosophen verwechseln, verkennt Scholz das Element des dichterischen Rhythmus, der eher beginnt und eher aufhört, als die Sonde einer exakten Feststellung

[1] Scholz, Heinrich Dr.: Rainer Maria Rilke, ein Beitrag zur Erkenntnis und Würdigung des dichterischen Pantheismus der Gegenwart, Halle 1914.

ihn fassen kann. Von seiner Schrift, die mehr verwirrt als Klarheit gibt, wird noch zu reden sein. — Rilke ist, wenn Nomenklaturen und Formeln herhalten sollen, ebenso „Monotheist“ wie „Pantheist“, ebenso „Theist“ wie „Panentheist“. Gott ist ihm ebenso das pulsierende Leben in den Dingen wie das abgeschlossene Ding der Dinge; das gestaltlose „sanfteste Gesetz, an dem wir reiften, da wir mit ihm rangen“, wie der Persönliche, „Schlichte, welcher sparte, du bist der Bauer mit dem Barte von Ewigkeit zu Ewigkeit“; ebenso „grenzenlose Gegenwart“, mit der Menschenhände und -herzen sich abmühen dürfen, wie weltentrückte Ferne; „Gott spricht zu jedem nur, eh er ihn macht, dann geht er schweigend mit ihm aus der Nacht“; ebenso Leben wie Tod; ebenso Geschöpf wie Schöpfer. Was diese Gegensätze im Worte des Dichters entstehen läßt, ist nicht ein willkürlicher Wechsel jeweils verschiedener Stimmungen, sondern die überallhin schwingende und spürende Rotationskraft seines Rhythmus, der im παντα ρεῖ genau so bedingt ist wie er sich äußert. Er ist unmittelbar und stark und treibt zu unaufhörlichen Bildern, in denen er sich vorübergehend befestigt, um dann, gedrängt durch neue Anschauung, durch ein neues Erlebnis — zu einem neuen Bilde zu kommen. Seine Bilder sind nicht zu zählen; denn sie stehen oft schon zwischen Rhythmus und Wort (einmal heißt es von Gott: „Du bist die Silbe im Gesange, Die immer zitternder im Zwange Der starken Stimmen wiederkehrt“; ein andermal: „Ich war Gesang und Gott, der Reim, Rauscht noch in meinem Ohr“), und wo sie Figur werden, entstehen sie aus dem schmerzlichen Drang, daß der Dichter, um das Unsichtbare sichtbar zu machen, seine Zuflucht zu ihnen nehmen muß:

Wir bauen Bilder vor dir auf wie Wände,
so daß schon tausend Mauern um dich stehn.
Denn dich verhüllen unsre frommen Hände,
so oft dich unsre Herzen offen sehn.

In seinem rhythmisierten Lebensgefühl besteht eine tragische Feindseligkeit seinen eigenen Bildern gegenüber, die den Betrachter seines Werkes beschäftigen oder entzücken, — weil sie ihm das stille Sein Gottes immer wieder verdunkeln und verwirren. Es ist ein ständiger Kampf zwischen dem Bilderschöpfer und dem Bilderstürmer, der nie abgeschlossen ist. Ein Bild jagt das andere, und sie haben alle nur einen Sinn:

Wir bauen an dir mit zitternden Händen
und wir türmen Atom auf Atom.
Aber wer kann dich vollenden,
du Dom?
Was ist Rom?
Es zerfällt.
Was ist die Welt?
Sie wird zerschlagen,
eh deine Türme Kuppeln tragen,
eh aus Meilen von Mosaik
deine strahlende Sonne stieg.
Aber manchmal im Traum
kann ich deinen Raum
überschaun
tief vom Beginne
bis zu des Daches goldenem Grate.
Und ich seh: meine Sinne
bilden und baun
die letzten Zierate.

Gott ist: „der uralte Turm“, um den sein suchendes Ich „jahrtausendelang kreist“; der „Rätselhafte, um den die Zeit in Zögern stand“; der „Tiefste, welcher ragte, der Taucher und der Türme Neid“; das „große Heimweh, das wir nicht bezwangen“. Gott ist „der Zweite seiner Einsamkeit“, ist — vielleicht das innigste Bild —: der Nachbar Gott, den er „manchesmal in langer Nacht mit hartem Klopfen stört“:

weil ich dich selten atmen höre
und weiß: Du bist allein im Saal.
Und wenn du etwas brauchst, ist keiner da,
um deinem Tasten einen Trank zu reichen:
ich horche immer. Gib ein kleines Zeichen.
Ich bin ganz nah.

... Es ist ein unaufhörlich kreisendes Auf und Ab ohne System im ekstatischen Rhythmus. Manche Bilder kehren immer wieder. Mit den Mystikern des XIV. Jahrhunderts hat er den „Baum“ als Gleichnis Gottes gemeinsam. Während jene aber im „Baum“ — Minnebaum, Palmbaum, Baumgarten — ein Mittel nahmen, ihre Ethik zu allegorisieren: die Wurzeln bedeuteten Reue, Beichte, Buße; die Zweige himmlische Freuden usw. — geht Rilke weiter zurück: er identifiziert die in der Welt wirkende göttliche Substanz mit den Säften im Baum, identifiziert infolgedessen „Gott“ und „Baum“. Das Gleichnis ist Symbol für Seinszusammenhänge, nicht nur vergleichende Allegorie. Gott ist „ein Gewebe von hundert Wurzeln, welche schweigsam trinken“; sein Wirken geht „furchtlos, aufgelöst in Säften“ durch die Welt. In fünf zusammenhängenden Gedichten führt Rilke das Gleichnis: Gott-Baum durch. — Ein „Ast vom Baum Gott“ hat über Italien geblüht und hätte sich „gerne mit Früchten gefüllt“, doch „er wurde mitten im Blühen müd und er wird keine Früchte haben“. Damals war Maria zur Frucht Gottes ausersehen worden. Das zweite dieser Gedichte, Rilkes tiefstes Marienlied, sagt von ihr:

Da ließen sie sie gehn und schweben
und treiben mit dem jungen Jahr;
ihr dienendes Marienleben
ward königlich und wunderbar.
Wie feiertägliches Geläute
ging es durch alle Häuser groß;
und die einst mädchenhaft Zerstreute
war so versenkt in ihren Schoß
und so erfüllt mit jenem Einen

und so für Tausende genug,
daß alles schien sie zu bescheinen,
die wie ein Weinberg war und trug.

Aber: „wehe, sie gebar noch nicht den Größten". Die Aufgabe, den Einen zu gebären, in dem der Baum Gott Frucht wird, ist nicht von ihr erfüllt worden. Sie gebar „nur den Frühling Gottes, den Sohn, das Wort". Gott wartet weiter; aber einmal:

Mit einem Ast, der jenem niemals glich,
wird Gott, der Baum, auch einmal sommerlich
verkündend werden und aus Reife rauschen;
in einem Lande, wo die Menschen lauschen,
wo jeder ähnlich einsam ist wie ich.

Denn nur dem Einsamen wird offenbart,
und vielen Einsamen der gleichen Art
wird mehr gegeben als dem schmalen Einen.
Denn jedem wird ein andrer Gott erscheinen,
bis sie erkennen nah am Weinen,
daß durch ihr meilenweites Meinen,
durch ihr Vernehmen und Verneinen
verschieden nur in hundert Seinen
ein Gott wie eine Welle geht.

Dann wird Gottes Warten erfüllt werden. Dann werden ihn die Menschen in ihrem Sinnen und Tun, jeder auf seine Weise, still verlebendigen und nicht mehr über dem Wort eines „schmalen Einen" Kirchen aufrichten, „welche Gott umklammern".

Das ist das endlichste Gebet,
das dann die Sehenden sich sagen:
die Wurzel Gott hat Frucht getragen,
geht hin, die Glocken zu zerschlagen;
wir kommen zu den stillern Tagen,
in denen reif die Stunde steht.
Die Wurzel Gott hat Frucht getragen.
Seid ernst und seht.

Ein hoher Glaube an die Kraft und Bestimmung des Menschen liegt in diesen Versen des Vierundzwanzigjährigen.

Es ist nicht schwer, in diesen fünf Gedichten Rilkes völlige Loslösung aus dem kirchlichen Dogma zu erkennen und seine eigene Einstellung zu Gott zu sehen, der von neuem „geschaffen werden“ muß, nachdem er in Dogmenzellen erstarrte. Der Dichter ist ein „Neuer, der kommt, an ihm zu bauen“. Er will

mit diesem Hinfluten, mit diesem Münden
in breiten Armen ins offene Meer,
mit dieser wachsenden Wiederkehr
will ich dich bekennen, will ich dich verkünden
wie keiner vorher,

und wie keiner vor ihm ist Rilke — darin der Dämonie Dostojewskis verwandt — immer wieder, bevor er seine Bilder von Gott formte, intuitiv und bewußt auf den lebendigen Kontakt seines Ichs mit jedem Ding, mit jeder Erscheinung seiner Anschauung zurückgegangen. In dieser „wachsenden Wiederkehr“, die auf kein gewonnenes Resultat, kein geprägtes Bild Rücksicht nimmt, — weil sein Rhythmus nicht still steht, weil das Bewußtsein, daß Gott überall und alles ist, stärker als jede eben noch figurierte Erkenntnis ist, — erklären sich die oft diametralen Widersprüche (Gott selbst ist ihm ein „Wald der Widersprüche“), erklärt es sich, daß er in sich nicht nur den Träger und Schöpfer eines Gottesbewußtseins, sondern damit Gottes überhaupt sieht. Im „Buch von der Pilgerschaft“ (II. Teil des Stundenbuches) wird das weiter ausgeprägt, hier bestimmt ausgesprochen in Versen wie

Ich bin, du Ängstlicher.
— — — — — — — —
Wenn du der Träumer bist,
bin ich dein Traum.
Doch wenn du wachen willst, bin ich dein Wille
und werde mächtig aller Herrlichkeit

und ründe mich wie eine Sternenstille
über der wunderlichen Stadt der Zeit . . .

und:

Was wirst du tun, Gott, wenn ich sterbe?
Ich bin dein Krug (wenn ich zerscherbe?)
Ich bin dein Trank (wenn ich verderbe?)
Bin dein Gewand und dein Gewerbe,
mit mir verlierst du deinen Sinn.
usw.
Was wirst du tun, Gott? Ich bin bange.

Sie erinnern an die bekannten Strophen von Angelus Silesius im Cherubimischen Wandersmann:

Ich bin so groß als Gott, er ist als ich so klein:
Er kann nicht über mich, ich unter ihm nicht sein.

Gott ist so viel an mir als mir an ihm gelegen,
Sein Wesen helf ich ihm, wie er das meine hegen.

Gott ist mir Gott und Mensch: ich bin ihm Mensch und Gott.
Ich lösche seinen Durst, und er hilft mir aus Not.

Ich weiß, daß ohne mich Gott nicht ein Nu kann leben,
Werd ich zunicht, er muß von Not den Geist au geben.

Hart neben solchen Versen, in denen Gottes Wesen vom menschlichen Bewußtsein abhängig gemacht wird, stehen bei Rilke dann Sätze wie:

Du bist so groß, daß ich schon nicht mehr bin,
wenn ich mich nur in deine Nähe stelle.

Solche Widersprüche berechtigen, ihrer Natur nach, nicht zu Schlußfolgerungen Rilke gegenüber, wie sie Dr. Heinrich Scholz in seiner bereits zitierten Broschüre zieht: „Religion ist Besitz des lebendigen Gottes, nicht zielloses Tasten und Trachten nach Gott. Der Sucher ohne Ziel ist stets in Gefahr, sich selbst und andern zum Versucher

zu werden. Religion ist die Kraft und Fähigkeit, dieser Versuchung zu widerstehen. Die Sehnsucht mit der Unruhe und Furcht vor Erfüllung, die Sehnsucht, die Selbstzweck zu werden droht, ist nicht mehr die Sehnsucht des vorschreitenden Menschen, sondern die Sehnsucht des Irrenden, die keine Hoffnung mehr fesselt und keine Zielstrebigkeit begrenzt. Religion aber ist nicht die irrende Sehnsucht derer, die keine Hoffnung haben, sondern das Atemholen der andern, die in Glaube und Hoffnung vorwärts streben. Wahrheitsuchende sind wir alle: die Starken sind die, die gefunden haben. Alle Propheten der Religion haben vom Glück des Findens gesprochen.“ — Rilkes Buch ist kein Katechismus, sondern das Buch eines Lyrikers. Wer daraus allgemeingültige oder -ungültige Folgerungen ableiten will, für die es ja im letzten Grunde keinen objektiven Standpunkt gibt, der mag sich dabei die schlichte Formel Lessings vergegenwärtigen, der für Systematiker wie Propheten ein gleich gewichtiger Zeuge ist, jene große Formel: „Wenn Gott in seiner Rechten alle Wahrheit und in seiner Linken den einzigen immer regen Trieb nach Wahrheit, obschon mit dem Zusatze, sich immer und ewig zu irren, verschlossen hielte, und spräche zu mir: Wähle! — ich fiele ihm mit Demut in seine Linke und sagte: Vater, gib! Die reine Wahrheit ist ja doch nur für dich allein.“ Rilkes „Stundenbuch“ ist das Buch eines Einsamen in Mönchsgewande, der in seinem unaufhörlichen Glauben und Zweifeln, Bejahen und Verneinen, Suchen, Finden und Wieder-Suchen — Gott näher ist als jedes System; der seine Heimat in Gott gefunden hat, auch wenn er immer von neuem nach Ausdrucksformen dafür sucht:

Es gibt im Grunde nur Gebete,
so sind die Hände uns geweiht,
daß sie nichts schufen, was nicht flehte;
ob einer malte oder mähte,
schon aus dem Ringen der Geräte
entfaltete sich Frömmigkeit.

Und in der Mitte dieses Buches, in dem ein Einsamer mit Gott ringt: ich lasse dich nicht, du segnest mich denn — steht ein Gedicht, das wie kaum ein zweites Rilkes Religion verkündet, ein neues Hoheslied der Arbeit, die im letzten Grunde nur einen Sinn hat:

Werkleute sind wir: Knappen, Jünger, Meister,
und bauen dich, du hohes Mittelschiff.
Und manchmal kommt ein ernster Hergereister,
geht wie ein Glanz durch unsre hundert Geister
und zeigt uns zitternd einen neuen Griff.

Wir steigen in die wiegenden Gerüste,
in unsern Händen hängt der Hammer schwer,
bis eine Stunde uns die Stirnen küßte,
die strahlend und als ob sie alles wüßte
von dir kommt wie der Wind vom Meer.

Dann ist ein Hallen von dem vielen Hämmern,
und durch die Berge geht es Stoß um Stoß.
Erst wenn es dunkelt, lassen wir dich los:
Und deine kommenden Konturen dämmern.

Gott, Du bist groß.

Drittes Kapitel

Das Buch der Bilder

Im „Buch der Bilder“ sucht Rilke wieder seinen Weg in die Welt. Sein künstlerisches Weltgefühl ist einmal ein unmittelbares, für das es keine andere Voraussetzung gibt als die der dichterischen Intuition. Andrerseits ist seine Intuition bedingt und orientiert in seinem mystisch-religiösen Lebensgefühl. Infolgedessen ist sein Weltgefühl ebenso gebunden wie ursprünglich, ebenso befangen wie losgelöst, ebenso begrenzt wie grenzenlos. In den Neuen Gedichten ist dieser Gegensatz in der geschlossenen Leistung der Gedichte mitverformt und so zurückgetreten. Im Buch der Bilder tritt er fortwährend zutage und wirkt derart, daß eine fast zwiespältige Weltbetrachtung deutlich wird: eine unmittelbare und eine bedingte. Damit im Zusammenhang steht, daß kaum eines der Gedichte eine in sich bezogene ausgeformte und organische Einheit ist.

Das Buch der Bilder ist in mehr als einer Beziehung eine Vorstufe zu den Neuen Gedichten.

In den Eingang stellt Rilke folgendes Gedicht:

> Wer du auch seist: Am Abend tritt heraus
> aus deiner Stube, drin du alles weißt;
> als letztes vor der Ferne liegt dein Haus:
> Wer du auch seist.
> Mit deinen Augen, welche müde kaum
> von der verbrauchten Schwelle sich befrein,
> hebst du ganz langsam einen schwarzen Baum
> und stellst ihn vor den Himmel: schlank, allein.

Und hast die Welt gemacht. Und sie ist groß
und wie ein Wort, das noch im Schweigen reift.
Und wie dein Wille ihren Sinn begreift,
lassen sie deine Augen zärtlich wieder los . . .

Dem unmittelbaren Weltgefühl des Dichters entspricht es, daß die Welt, die er mit seiner gedachten identifiziert, mit jedem Augenblicke seiner Anschauung neu geboren und neu geschaffen wird. Sie beginnt gleichsam in seinen Empfindungen, in seinen Atemzügen klopft ihr Pulsschlag, in seinen Gebärden vollziehen sich ihre Bewegungen und hören mit ihnen wieder auf. Die Intuition des Dichters ist Mittelpunkt der Welt.

Hier ist eine Fülle von Beispielen dafür geboten, daß die dichterische Intuition kein Zustand bloßer Kontemplation oder Stimmung, sondern eine Reihenfolge unzähliger Einzelbewegungen ist, aus deren Zusammenwirken die Einheit der Anschauung und als Ergebnis die Form des Angeschauten entsteht.

Die Stille.

Hörst du, Geliebte: ich hebe die Hände —
hörst du: es rauscht . . .
Welche Gebärde der Einsamen fände
sich nicht von vielen Dingen belauscht?
Hörst du, Geliebte, ich schließe die Lider,
und auch das ist Geräusch bis zu dir,
hörst du, Geliebte, ich hebe sie wieder,
. . . Aber warum bist du nicht hier.

Der Abdruck meiner kleinsten Bewegung
bleibt in der seidenen Stille sichtbar;
unvernichtbar drückt die geringste Erregung
in den gespannten Vorhang der Ferne sich ein.
Auf meinen Atemzügen heben und senken
die Sterne sich.
Zu meinen Lippen kommen die Düfte zur Tränke,
und ich erkenne die Handgelenke

entfernter Engel.
Nur die ich denke: dich
sehe ich nicht.

Bewußt ist jedes Moment der Anschauung erfaßt und als persönliche Erfahrung und Vorstellung einzeln ausgesprochen. Auch in den Neuen Gedichten sind Reihenfolgen von Anschauungsinhalten die intuitiven und tatsächlichen Voraussetzungen der lyrischen Gebilde. Aber dort sind sie nicht als für sich ausgesprochene Einzelglieder im Vordergrund der Darstellung, sondern bleiben entweder unausgesprochene Leit-Empfindungen oder werden im Hinblick auf das Ziel: das Gedicht, das Kunst-Ding — mitverwandelt und erscheinen als dessen Lebensfunktionen.

Zu ähnlichen Eindrücken kommt man vor einem Gedicht wie dem

Fortschritt.

Und wieder rauscht mein tiefes Leben lauter,
als ob es jetzt in breitern Ufern ginge.
Immer verwandter werden mir die Dinge
und alle Bilder immer angeschauter.
Dem Namenlosen fühl ich mich vertrauter:
mit meinen Sinnen, wie mit Vögeln, reiche
ich in die windigen Himmel aus der Eiche,
und in den abgebrochenen Tag der Teiche
sinkt, wie auf Fischen stehend, mein Gefühl.

Seiner Form nach steht es den späten Gedichten in „Mir zur Feier“ am nächsten. Es zeigt, wie das Gedicht „Die Stille“, Rilkes intensive Empfindungsfähigkeit, die nach ihrem weitestgehenden Ausdruck sucht. Was hier indessen nur als Empfindungsinhalt des Dichters mit dem Anspruch eines Ding-Inhaltes besteht, ist in den Neuen Gedichten im Wesen und Leben des Gedichtes als solchem, abgerückt vom Dichter, im höchsten Maße verwirklicht worden. Rilke hat oft genug so sein Wort wie einen Weg vor sich hingestellt, den er dann später auch gegangen ist.

Gehört es zum Prinzip rilkescher Darstellungskunst, den Gesamteindruck als eine Fülle von Einzelwirkungen zu sehen, so ergibt sich daraus ohne weiteres die Konsequenz, die auseinandergeschauten Elemente wieder zu einer neuen dichterischen Einheit, einem „Bilde“ zu konzentrieren und zu rhythmisieren. Im Dialog seines Dramas „Das tägliche Leben“ finden sich für diesen Zusammenhang folgende Stellen: „So wie der Künstler tausend Abende in ein Bild des Abends zusammendrängt, so kann der Mensch tausend Erlebnisse in ein einziges zusammendrängen und so aus einem Vergänglichen ein Ewiges schaffen.“ „Das wäre die Kunst oder Aufgabe des modernen Menschen: für jedes Erlebnis das richtige Zeitmaß, den entsprechenden Takt zu finden, so daß es ein Ganzes, ein Leben wird. So kann man tausend Leben leben und tausend Tode sterben, die man alle überwindet.“ — Auch für die Konzentrierung und Rhythmisierung der neu gewonnenen dichterischen Einheit aller Anschauungsinhalte als einer neuen und eigentlichen Mitte — sind erst die Neuen Gedichte die letzte und bleibende Ausformung. Im Buch der Bilder steht ein Gedicht, in welchem vor allem anderen dieses Kreises das Prinzip von Leben als Rhythmus, Rhythmus als Leben in einem ungemein lebendigen, stark konzentrierten und für Rilke typischen Bilde durchgeführt ist:

Ritter.

Reitet der Ritter im schwarzen Stahl
hinaus in die rauschende Welt.
Und draußen ist alles: der Tag und das Tal
und der Freund und der Feind und das Mahl im Saal
und der Mai und die Maid und der Wald und der Gral,
und Gott ist selber vieltausendmal
an alle Straßen gestellt.

Doch in dem Panzer des Ritters drinnen
hinter den finstersten Ringen,
hockt der Tod und muß sinnen und sinnen:

Wann wird die Klinge springen
über die Eisenhecke,
die fremde befreiende Klinge,
die mich aus meinem Verstecke
holt, drin ich so viele
gebückte Tage verbringe, —
daß ich mich endlich strecke
und spiele
und singe.

Der erste Blick auf diese Ballade lehrt, wie Rilke das „Bild“ meistert. Die zarte Form der tastenden Gedichte in „Mir zur Feier“ ist in der Vehemenz der heftigen konzentrierten Bewegung durchbrochen. Der „Ritter“ verlangte einen eigenen einmaligen Rhythmus. Die ersten sieben Zeilen sind vollste Bewegung auf weitester Ebene, und in den Rhythmus sind Erlebnisinhalte, die zum Wesen des Bildes, des „Ritters“ gehören, in einer straff absetzenden Art hineingedrängt. Zu diesem ersten Teil dieses Gedichtes auch rhythmisch im Gegensatz steht der zweite, der außer der Kontrastwirkung im Bilde auch das andere Element der dichterischen Intuition veranschaulicht: ihr Bedingtsein im mystischen Lebensgefühl des Dichters. Und zwar hat Rilkes Kontemplation hier einen Ausdruck gefunden, der erneut für seine mystische Deutung der Formen des Lebens spricht: auch der Tod ist eine Form des Lebens, ist eine Übergangserscheinung, in der die Triebe des allgemeinen Werdens nicht weniger wirken als in Same und Frucht. Eine eigenartige Übereinstimmung besteht zwischen dieser Auffassung Rilkes und Ausführungen, zu welchen Georg Simmel[1] gewissen Bildern Rembrandts gegenüber kommt: „Eine bestimmte Empfindung für das Verhältnis von Leben und Tod scheint mir bei ihm zu bestehen — dessen theoretischer Ausdruck ihm freilich sehr ferngelegen hätte — und die

[1] Georg Simmel, Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch. Leipzig 1919, 2. Aufl., S. 90 ff.

tiefste Einsicht in die Bedeutung des Todes zu enthalten. Diese hängt, wie ich überzeugt bin, durchaus daran, daß man die Parzenvorstellung abtue: als wäre in einem bestimmten Zeitmoment der Lebensfaden, der sich bis dahin als Leben und ausschließlich als Leben fortspannt, ‚abgeschnitten‘; als wäre es zwar dem Leben bestimmt, an irgend einem Punkte seiner Bahn dem Tode zu begegnen, aber erst in diesem Augenblick überhaupt in Berührung mit ihm zu kommen. Statt dieser Vorstellung scheint es mir ganz zweifellos, daß der Tod von vornherein dem Leben einwohnt. Zwar gelangt er zu makroskopischer Sichtbarkeit, sozusagen zur Alleinherrschaft erst in jenem einen Augenblick. Aber das Leben würde von Geburt an und in jedem seiner Momente und Querschnitte ein anderes sein, wenn wir nicht stürben. Nicht wie eine Möglichkeit, die irgendwann einmal Wirklichkeit wird, steht der Tod zum Leben, sondern unser Leben wird zu dem, als was wir es kennen, überhaupt nur dadurch geformt, daß wir, wachsend oder verwelkend, auf der Sonnenhöhe des Lebens wie im Schatten seiner Niederungen, immer solche sind, die sterben werden. Freilich sterben wir erst in der Zukunft, aber daß wir es tun, ist kein bloßes ‚Schicksal‘, das Sterbenwerden ist nicht einfach eine Vorwegnahme, eine ideelle Vorschattung unserer letzten Stunde, — obgleich wir es sprachlich nur als Zukunft, d. h. als ein nicht Wirkliches zu benennen pflegen, weil es erst in jener Stunde für unsere Praxis wichtig wird, — sondern es ist eine innere Immer-Wirklichkeit jeder Gegenwart, ist Färbung und Formung des Lebens, ohne die das Leben, das wir haben, unausdenkbar verwandelt wäre. Der Tod ist eine Beschaffenheit des organischen Daseins, wie es eine von je mitgebrachte Beschaffenheit, eine Funktion des Samens ist, die wir so ausdrücken: daß er einst eine Frucht bringen wird.“

Diese Ausführungen Simmels können wörtlich auf Rilkes Verhältnis zum Tode übertragen werden. Auch für ihn „sind Leben und Tod, insofern sie einander logisch und physisch auszuschließen

scheinen, doch nur relative Gegensätze, umgriffen vom Leben in dessen absolutem Sinne, der das gegenseitige Sichbegrenzen und Sichbedingen von Leben und Tod unterbaut und übergreift" (Simmel). Die Immanenz des Todes im Leben ist im „Ritter" die gegebene Anschauungsbasis für die Existenz des ganzen Bildes. Das „Schlußstück" im Buch der Bilder lautet:

Der Tod ist groß.
Wir sind die Seinen
lachenden Munds.
Wenn wir uns mitten im Leben meinen,
wagt er zu weinen
mitten in uns.

Die Einheit von Leben und Tod als nur verschiedener Übergangsformen desselben einen Lebens ist eine selbstverständliche Grundtatsache für Rilkes mystisches Lebensgefühl.

Zu den Gedichten im Buch der Bilder, in denen die Intuition des Dichters sich mit ihren metaphysischen Bedingungen auseinandersetzt, gehört in erster Linie das Gedicht „Der Schauende". Angesichts der ewigen Gesetze, die als treibende Lebenskräfte in der Welt den dauernden Kreislauf von Leben und Sterben wirken, kommt der sinnende Dichter im „Schauenden" zu der Einsicht:

Wie ist das klein, womit wir ringen,
was mit uns ringt, wie ist das groß;
ließen wir, ähnlicher den Dingen,
uns so vom großen Sturm bezwingen, —
wir würden weit und namenlos.

Was wir besiegen, ist das Kleine,
und der Erfolg selbst macht uns klein.
Das Ewige und Ungemeine
will nicht von uns gebogen sein.

In der Person des „Engels, der den Ringern des Alten Testaments erschien" — vgl. auch „Die Berufung", Neue Gedichte II — erlebt

Rilke ein Symbol für sein eigenes Ringen mit den ewigen Gesetzen. Das nur seines Ichs bewußte Individuum mit der Aktivität auf sich bezogener Lebensenergien wird nicht zur Anschauung und Deutung kommen, welchen Sinn die Gesetze der Ewigkeit für den schauenden Menschen enthalten. Der „Schauende“ kommt zu dem Ergebnis:

Wen dieser Engel überwand,
welcher so oft auf Kampf verzichtet,
der geht gerecht und aufgerichtet
und groß aus jener harten Hand,
die sich, wie formend, an ihn schmiegt.
Die Siege laden ihn nicht ein.
Sein Wachstum ist: der Tiefbesiegte
von immer Größerem zu sein.

Damit steht Rilke neben Christi: Ihr müsset von neuem geboren werden; neben Goethes: Stirb und werde; neben Nietzsches Befehl, das Leben als eine Summe einzelner Energien zu nehmen, die den Menschen immer über sich hinausweisen. Das ist der letzte Sinn rilkescher Mystik:

der Tiefbesiegte
von immer Größerem zu sein.

Viertes Kapitel

Das Buch von der Pilgerschaft

Wo Rilke zu ethischen Forderungen kommt, sind sie das Ergebnis eigener Intuition und eigener Anschauung, die ihres Gehaltes und Sinnes bewußt geworden ist. Er ist „Mönch“ nicht so aus Weltflucht, als vielmehr aus dem Drang, durch Abkehr vom verwirrenden Lärm, in einsamer Innenschau dem Leben in ihm und um ihn auf den Grund und Sinn zu kommen. Es liegt im Zielbereich seiner intuitiven Einstellung, das Leben — d. h. die „Welle, die nie schwieg“ — aus allen Formen, in welche menschliche Begriffssetzung, zweckliche Systeme, ethische oder religiöse Dogmen, schließlich auch seine eigenen, vorübergehenden Empfindungen und Erfahrungen es hineingepreßt haben, immer wieder herauszulösen und neu anzuschauen.

In diesem Beginnen bezeichnet das „Buch von der Pilgerschaft“, der zweite Teil des Stundenbuches, der ungefähr parallel den Gedichten im Buch der Bilder entsteht, eine weitere Station. Wieder tastet sich Rilke in die Anfänge der Beziehungen von Sein und Werden zurück, und wie im „Buch vom mönchischen Leben“ ist sein Weg ein stetes Finden und Wieder-Suchen.

Keiner lebt sein Leben.
Zufälle sind die Menschen, Stimmen, Stücke,
Alltage, Ängste, viel kleine Glücke,
verkleidet schon als Kinder, eingemummt,
als Masken mündig, als Gesicht verstummt.

Hier scheinen ihm die Menschen nur Marionetten in den Händen dunkler Lebensgesetze; sie sind

wie Gewänder, welche ganz allein
nicht stehen können und sich sinkend schmiegen
an starke Wände aus gewölbtem Stein.

Aber diese Verse bereiten nur vor auf den eigentlichen Gehalt seiner Intuition:

Und doch, obwohl ein jeder von sich strebt,
wie aus dem Kerker, der ihn haßt und hält, —
es ist ein großes Wunder in der Welt:
ich fühle: alles Leben wird gelebt.
Wer lebt es denn? Sind das die Dinge, die
wie eine ungespielte Melodie
im Abend wie in einer Harfe stehn?
Sind das die Winde, die von Wassern wehn,
sind das die Zweige, die sich Zeichen geben,
sind das die Blumen, die die Düfte weben,
sind das die langen alternden Alleen?
Sind das die warmen Tiere, welche gehn,
sind das die Vögel, die sich fremd erheben?

Alle diese Fragen drängt der Dichter dann in eine einzige und direkte zusammen, die gleichzeitig ihre Antwort ist:

Wer lebt es denn? Lebst du es, Gott, — das Leben?

Damit ist Rilke wieder in der eigentlichen Mitte seines Weltbildes: Gott und das Leben sind eins. Und von dieser Mitte aus beginnt wieder sein Kreislauf in hundert Bildern, in denen er seine Beziehungen zu Gott veranschaulichen will. — Zum Teil sind die lyrischen Gebilde in diesem Buch, das die persönlichen Dokumente eines „Pilgers“ enthält, auch an und für sich Kunstwerke von eigenem Rang und bleibendem Wert:

Wer dich zu erstenmal gewahrt,
den stört der Nachbar und die Uhr

der geht, gebeugt von deiner Spur,
und wie beladen und bejahrt.
Erst später naht er der Natur
und fühlt die Winde und die Fernen,
hört dich, geflüstert von der Flur,
sieht dich, gesungen von den Sternen,
und kann dich nirgends mehr verlernen,
und alles ist dein Mantel nur.

Solchen Versen können, was Fülle, Dichte und Klang des rhythmisierten Lebens anbetrifft, nur wenige Gedichte der neuen deutschen Lyrik an die Seite gestellt werden. Indessen tritt auch im Buch von der Pilgerschaft, wie überhaupt im Stundenbuch, das künstlerische Prinzip zur Form, so ausgeprägt und wirksam es ist, zurück hinter die Fülle der Anschauungsinhalte, die als solche ihr Wort und Bild wollen. — Aus diesen an Themen überreichen Symphonien ragen einige Stücke heraus, die für die Weiterungen und letzten Konsequenzen des dichterischen Lebensgefühls bezeichnend sind. Für die Unmittelbarkeit seiner religiösen Einstellung spricht das Gedicht:

Alle, welche dich suchen, versuchen dich.
Und die, so dich finden, binden dich
an Bild und Gebärde.

Ich aber will dich begreifen,
wie dich die Erde begreift;
mit meinem Reifen
reift
dein Reich.

Ich will von dir keine Eitelkeit,
die dich beweist.
Ich weiß, daß die Zeit
anders heißt
als du.

Tu mir kein Wunder zulieb.
Gib deinen Gesetzen recht,
die von Geschlecht zu Geschlecht
sichtbarer sind.

Aus dem Bannkreise weltgültiger Gesetze tritt stärker als im Buch vom mönchischen Leben das Individuum hervor und betont seine Eigenschaft als bewußter Mittelpunkt unbewußter Gesetze. Es kommt nicht nur dazu, daß Rilkes Bewußtsein und Intuition ihre Seinsinhalte und Gott identifizieren und seine Existenz von ihrer Funktion abhängig machen. Das war schon im Buch vom mönchischen Leben der Fall. In mancherlei Variationen kehrt das Bild von Gott als einem, der „bange ist“, „angst hat“ und „erschrickt“ wieder. Parallel dazu im Buch der Bilder steht auf den „Blättern eines Mönches“ ein Bild des Jüngsten Gerichtes, das Gott vor dem „fürchterlichen Schweigen“ warnt, das anheben wird, wenn alle diese Millionen auferstehen und alle dem „hilflosen“ Gott ihren „Sinn, die Sehnsucht und die Seele“ entgegenhalten werden. Dann will der Dichter vertrauend zu ihm kommen

und weil meine Angst vor dem großen Gericht
deiner gleicht,
will ich mich dicht,
Gesicht bei Gesicht
an dich heften;
mit einigen Kräften
werden wir wehren dem großen Rade,
über welches die mächtigen Wasser gehn,
die rauschen und schnauben —
denn: Wehe, sie werden auferstehn.
So ist ihr Glauben: groß und ohne Gnade.

Das sind Ausdeutungen von Anschauungsinhalten, für die schon früher Ansätze innerhalb der gleichen Peripherie gegeben waren. Darüber hinaus nun geht der Dichter, wenn er in Versen, die ebenso vermessen scheinen wie eigenartig sind, in Gott seinen — Sohn sieht.

Und zwar handelt es sich da nicht um gelegentliche Intentionen, sondern um eine neue Symbolisierung der alten Erkenntnis: „Gott ist der Werdende, der wird, indem wir werden.“ Daraus bildet er:

Du Ewiger, du hast dich mir gezeigt.
Ich liebe dich wie einen lieben Sohn,
der mich einmal verlassen hat als Kind,
weil ihn das Schicksal rief auf einen Thron,
vor dem die Länder alle Täler sind.
Ich bin zurückgeblieben wie ein Greis,
der seinen großen Sohn nicht mehr versteht
und wenig von den neuen Dingen weiß,
zu welchen seines Samens Wille geht.
Ich bebe manchmal für mein tiefes Glück,
das auf so vielen fremden Schiffen fährt;
ich wünsche manchmal dich in mich zurück,
in dieses Dunkel, das dich großgenährt.
Ich bange manchmal, daß du nicht mehr bist,
wenn ich mich sehr verliere an die Zeit.
Dann les ich von dir. Der Evangelist
schreibt überall von deiner Ewigkeit.

Ich bin der Vater; doch der Sohn ist mehr,
ist alles, was der Vater war, und der,
der er nicht wurde, wird in jenem groß;
er ist die Zukunft und die Wiederkehr.
er ist der Schoß, er ist das Meer . . .

Und eine Seite später kommt der Dichter zur Ablehnung alles dessen, was man „Vater“ nennt, das eine Liebe des Menschen fraglich macht oder ausschließt, weil „Vater“ identisch ist mit veralteter Vergangenheit:

Liebt man denn einen Vater?
— — — — — — — — —
Ist uns der Vater denn nicht das, was war;
vergangne Jahre, welche fremd gedacht,
veraltete Gebärde, tote Tracht,

verblühte Hände und verblichenes Haar?
Und war er selbst für seine Zeit ein Held,
er ist das Blatt, das, wenn wir wachsen, fällt.
— — — — — — — — — — — — —
Das ist der Vater uns. Und ich — ich soll
dich Vater nennen?
Das hieße tausendmal mich von dir trennen.
Du bist mein Sohn. Ich werde dich erkennen,
wie man sein einzig liebes Kind erkennt auch dann,
wenn es ein Mann geworden ist, ein alter Mann.

Solche Bilder — und um Bilder handelt es sich — sind von der üblichen Gewohnheit, das Verhältnis vom Menschen zu Gott zu veranschaulichen, allerdings sehr entfernt. Und doch enthalten sie sò wenig eine „Blasphemie", wie es erlaubt ist, aus dem Symbol „Vater" Rückschlüsse auf Rilkes Verhältnis zum eigenen Vater zu ziehen. Das Bild: Gott als Sohn — symbolisiert nur die intuitive Anschauung des Dichters, der in sich die bewußteste Potenz des allgemeinen Werdens sieht, daß das Gesetz des Lebens als eines Immer-Werden auch vor der Kraft nicht Halt macht, die die Funktion Werden auswirkt: Gott, und diese Anschauung innerhalb der rilkeschen Mystik ist auch in den scheinbar verstiegensten Bildern nur folgerichtig weitergeleitet. Mit gutem Recht nennt der Dichter sein Buch das „von der Pilgerschaft". Denn seine Intentionen sind und bleiben in einer Religiosität gebunden, die auch da anbetet, wo sie verneint oder kraft dichterischer Intuition und Freiheit gewohnte Dogmen umdeutet und neu im Bilde formuliert.

Fünftes Kapitel

Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke

Gleichfalls mit seinem Lebensgefühl, das im Menschen nur eine Form des allgemeinen und unvergänglichen Lebensstromes sieht, hängt Rilkes Auffassung zusammen, daß sein Ich, wie es immer mit einer Fülle ihm verwandter Erscheinungen des Lebens in Natur und Dingwelt verbunden ist, — auch als Ich, als heutiges Individuum, ein Ergebnis, eine Potenz früherer Generationen und Gestalten ist.

Bereits in „Mir zur Feier" wird diese Beziehung zu scheinbar vergangenen und abgelebten Lebenseinheiten ausdrücklich betont:

Ich weiß es im Traum
und der Traum hat Recht:
ich brauche Raum
wie ein ganzes Geschlecht.

Mich hat nicht Eine Mutter geboren.
Tausend Mütter haben
an den kränklichen Knaben
die tausend Leben verloren,
die sie im gaben.

Von da ab beschäftigt ihn dies Problem durch sein ganzes Werk. Im Buch der Bilder steht folgendes Gedicht:

Der Letzte.

Ich habe kein Vaterhaus
und habe auch keines verloren;

meine Mutter hat mich in die Welt hinaus
geboren.
Da steh ich nun in der Welt und geh
in die Welt immer tiefer hinein
und habe mein Glück und habe mein Weh
und habe jedes allein.
Und bin doch manch eines Erbe.
Mit drei Zweigen hat mein Geschlecht geblüht
auf sieben Schlössern im Wald
und wurde seines Wappens müd
und war schon viel zu alt; —
und was sie mir ließen und was ich erwerbe
zum alten Besitze, ist heimatlos.
In meinen Händen, in meinem Schoß
muß ich es halten, bis ich sterbe.
Denn was ich fortstelle,
hinein in die Welt,
fällt,
ist wie auf eine Welle
gestellt.

Das Gedicht enthält einmal persönliche Mitteilungen als solche, die im Auge zu behalten sind (vgl. auch „Selbstbildnis aus dem Jahre 1906, Neue Gedichte I). Wesentlicher ist, daß das Bewußtsein, in seinem gegenwärtigen Ich eine Kette und Fülle früherer Lebenseinheiten weiterzuleben, Rilkes Möglichkeiten der Anschauung, Vorstellung und persönlichen Beteiligung in hohem Grade vertieft. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft werden in seiner Intuition wieder zu der Einheit: Zeit — und geben so seinem Weltgefühl einen ungetrennten Zusammenhang mit allem immer wiederkehrenden Leben, das in ihm seinen Mittelpunkt findet. So heißt es in dem Gedicht: „Der Sänger singt vor einem Fürstenkind“, das dem Andenken von Paula Becker-Modersohn [1] gewidmet ist:

[1] Vgl. die „Briefe und Tagebuchblätter“ der Paula Becker-Modersohn.

Das ist der Sinn von allem, was einst war,
daß es nicht bleibt mit seiner ganzen Schwere,
daß es zu unserm Wesen wiederkehre,
in uns verwoben, tief und wunderbar.
— — — — — — — — — — —
Und so geschah Unwichtiges und Schweres
nur, um für dieses tägliche Erleben
dir tausend große Gleichnisse zu geben,
an denen du gewaltig wachsen kannst.
Vergangenheiten sind dir eingepflanzt,
um sich aus dir, wie Gärten, zu erheben.

Auch für Gedichte und Gedichtzyklen, wie: „Fragmente aus verlorenen Tagen“, „Der Sohn“, „Aus einer Sturmnacht“, „Karl der Zwölfte reitet in die Ukraine“; der 1899 begonnene Zyklus „Die Zaren“ — im Buch der Bilder ist die intuitive Einheit von Vergangenheit und Gegenwart oder die dichterische Tendenz, sie herzustellen, die eigentliche Voraussetzung. Es ist kaum möglich, den sachlichen Gehalt dieser Gedichte darzutun. Rilke gibt hier nicht Berichte über persönliche Erfahrung und faktische Begebenheiten, sondern Gleichnisse. Ihren Sinn verdeutlicht vielleicht am besten das Bild des „blassen Zaren“, der an einem Kremlfenster sich des Übergangs der Vergangenheit in seine Gegenwart und umgekehrt bewußt wird:

Die großen Glocken, die so herrisch lauten,
sind seine Väter, jene ersten Zaren,
die sich noch vor den Tagen der Tartaren
aus Sagen, Abenteuern und Gefahren,
aus Zorn und Demut zögernd auferbauten.

Und er begreift auf einmal, wer sie waren,
und daß sie oft um ihres Dunkels Sinn
in seine eigenen Tiefen niedertauchten
und ihn, den Leisesten von den Erlauchten,
in ihren Taten groß und fromm verbrauchten
schon lang vor seinem Anbeginn.

Und eine Dankbarkeit kommt über ihn,
daß sie ihn so verschwenderisch vergeben
an aller Dinge Durst und Drang.
Er war die Kraft zu ihrem Überschwang,
der goldene Grund, vor dem ihr breites Leben
geheimnisvoll zu dunkeln schien.

In allen ihren Werken schaut er sich
wie eingelegtes Silber in Zieraten,
und es gibt keine Tat in ihren Taten,
die nicht auch war in seinen stillen Staaten,
in denen alles Handelns Rot verblich.

Die gleiche wechselwirkende Beziehung zur Vergangenheit ist in Rilkes Novelle „Die Letzten“ zum Ausdruck gekommen, die eine Parallelstelle zu dem Gedicht „Der Letzte“ bietet. Harald, der Letzte eines alten Geschlechtes, „lebt zwei Leben. Eines nach vorn und eines tief zurück in die Vergangenheit.“ „Er ist reif. Er hat jahrhundertelange Entwicklungen hinter sich. Unter ihm sind Feldherrn, Bischöfe — Könige vielleicht sogar. Und ganz zuhöchst: Er, Harald. Und alle leisesten Schwankungen dieser breiten Basis sind in ihm sichtbar.“ Noch deutlicher als diese Novelle und das entsprechende Gedicht zeigt Rilkes verbreitetste, beinahe volkstümliche Schrift den lebendigen Zusammenhang, der zwischen seinem Verhältnis zur Vergangenheit und seiner Zugehörigkeit zu einer alten Familie besteht: Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke.“ Der Dichter datiert ihr Entstehen in das Jahr 1899. Erschienen ist sie im Jahre 1906. Um die Zeit, da die Gedichte im Buch der Bilder entstanden, mag sie ihre heutige Gestalt erfahren haben. Jedenfalls steht sie ihrem Stil nach in dieser Nähe. Ein Blatt aus der Familienchronik bot den Anlaß. Rilke notiert zu Beginn: „. . . den 24. November 1663 wurde Otto von Rilke / auf Langenau / Gränitz und Ziegra / zu Linda mit seines in Ungarn gefallenen Bruders Christoph hinterlassenem Anteile am Gute Linda beliehen; doch mußte er einen Revers ausstellen / nach welchem die

Lehensreichung null und nichtig sein sollte / im Falle sein Bruder Christoph (der nach beigebrachtem Totenschein als Cornet in der Kompagnie des Freiherrn von Pirovano des kaiserl. österr. Heysterschen Regiments zu Roß . . . verstorben war) zurückkehrt . . .“

Auch hier ist der faktische und historische Hintergrund, so lebendig er in den siebenundzwanzig Bildern geschnitten ist, nicht das Wesentliche. Die eigentlich verlebendigende Atmosphäre ist die des jungen Rainer Maria, der in der Person des achtzehnjährigen Cornets Christoph Rilke eigene geschaute und wirkliche Erlebnisse verwirklicht. Der Aufbau des Werkchens ist ein recht eigenartiger. Der Anfang ist in einer impressionistisch skizzierenden Prosa geschrieben. Die einzelnen Stückchen sind Kabinettbeispiele der Kunst, durch wenige Pointen und mehr Andeutungen eine akzentuierte Bewegung und eine sehr lebhafte Bildwirkung zu erzielen. Da ist eines:

Endlich vor Spork. Neben seinem Schimmel ragt der Graf.
Sein langes Haar hat den Glanz des Eisens.
Der von Langenau hat nicht gefragt. Er erkennt den General,
schwingt sich vom Roß und verneigt sich in einer Wolke
Staub. Er bringt ein Schreiben mit, das ihn empfehlen soll
beim Grafen. Der aber befiehlt: „Lies mir den Wisch.“ Und
seine Lippen haben sich nicht bewegt. Er braucht sie nicht
dazu; sind zum Fluchen gerade gut genug. Was darüber hinaus
ist, redet die Rechte. Punktum. Und man sieht es ihr an.
Der junge Herr ist längst zu Ende. Er weiß nicht mehr, wo
er steht. Der Spork ist vor Allem. Sogar der Himmel ist fort.
Da sagt Spork, der große General:
„Cornet.“
Und das ist viel.

Etwa in der Mitte des Buches gerät dieser skizzierende Stil in den Zwang eines vertonenden und schwebenden Rhythmus, wird gebundener und geht Ende der „Weise“ in die lyrische und gereimte Form über. Hier sind die Höhepunkte des kleinen Kunstwerkes;

besonders das fünfzehnte Bild ist von außerordentlicher sprachlicher Schönheit:

> Als Mahl begann's. Und ist ein Fest geworden, kaum weiß man wie. Die hohen Flammen flackten, die Stimmen schwirrten, wirre Lieder klirrten aus Glas und Glanz, und endlich aus den reifgewordenen Takten: entsprang der Tanz. Und alle riß er hin. Das war ein Wellenschlagen in den Sälen, ein Sich-Begegnen und ein Sich-Erwählen, ein Abschiednehmen und ein Wiederfinden, ein Glanzgenießen und ein Lichterblinden und ein Sich-Wiegen in den Sommerwinden, die in den Kleidern warmer Frauen sind.
> Aus dunklem Wein und tausend Rosen rinnt die Stunde rauschend in den Traum der Nacht.

Diese Gebundenheit der Rhythmik erinnert schon an die der Neuen Gedichte. Im Buch der Bilder kommt es selten zu einer derartigen Geschlossenheit des Bildes. Die ersten haben noch etwas von der Verhaltenheit und Melodik der Frühen Gedichte (Mir zur Feier). In den übrigen streiten zueinander gedrängte Anschauungsinhalte mit einem formwilligen Rhythmus, und nur selten gehen beide die organisch gefügte Synthese ein, die ein Kunstwerk κατ' ἐξοχήν für sich beansprucht. Ein in der bisherigen Lyrik Rilkes kaum bemerktes Prinzip der Dynamik im Rhythmus tritt als solches in Erscheinung und zersprengt Anschauung und Rhythmus in Atome. Da ist, um ein besonders eklatantes Beispiel zu nennen, das Gedicht „Fragmente aus verlorenen Tagen", das aus siebzig Zeilen aufgetürmt ist, die nur einmal, und auch da bloß scheinbar, durch ein Satzende geordnet sind. Ein ekstatischer und seiner Ekstase bewußter dynamischer „Rhythmus" kreist da in Worten und Bildern, deren eines das andere erst bedingt, dann zerbricht, neu zusammenzufügen trachtet und wiederum zersprengt. Die letzten sechs Zeilen sind dann nicht mehr imstande, ihre Aufgabe zu erfüllen: die teils attrahierten, teils auseinandergesprengten Inhalte und den rotierenden Rhythmus in sich aufzufangen, zu binden und zu symbolisieren. In

den späten Gedichten des Kreises hingegen ist Rilkes Kunst: Anschauungsinhalte im lyrischen Bild zu konzentrieren und entsprechend zu rhythmisieren — schon weit gediehen:

Am Rande der Nacht

Meine Stube und diese Weite,
wach über nachtendem Land, —
ist Eines. Ich bin eine Saite,
über rauschende breite
Resonanzen gespannt.
Die Dinge sind Geigenleiber,
von murrendem Dunkel voll;
drin träumt das Weinen der Weiber,
drin rührt sich im Schlafe der Groll
ganzer Geschlechter . . .
Ich soll
silbern erzittern: dann wird
alles unter mir beben
und was in den Dingen irrt,
wird nach dem Lichte streben,
das von meinem tanzenden Tone,
um welchen der Himmel wellt,
durch schmale, schmachtende Spalten
in die alten
Abgründe ohne
Ende fällt . . .

Gerade dieses Gedicht aber zeigt, wie das Prinzip zur Konzentration noch in der Intuition des Dichters bedingt ist. Es ist kein bloßes Stimmungsbild. Dazu ist es bei aller Gebärdenhaftigkeit zu wirklich und mit intuitiv geschautem Leben zu sehr gefüllt. Aber es ist als lyrisches Gebilde noch nicht die Einheit, die, auch unbezogen auf den Dichter, aus ihren eigenen Elementen organisch lebt, die in sich bezogen und verschmolzen sind. Hier wird der Hinweis auf die Neuen Gedichte wiederum notwendig.

Im übrigen mag, von Intention und Gehalt abgesehen, dies Gedicht Rilkes Reimkunst illustrieren. Auch dafür ist der Rhythmus jeweilig die bestimmende Voraussetzung. Mit ganz wenigen Ausnahmen sind Rilkes sämtliche Gedichte gereimt. Dabei fügen sich die Verse zu Reimen, als wenn der Dichter Prosa setzte. Kaum einer unserer Lyriker handhabt den Reim so selbstverständlich und sicher. Rilke läßt unbekümmert den Vers, und wenn es ein feierlicher fünffüßiger Jambus ist, mit: der, die, das; mit: so, als, wenn usw. endigen und reimt darauf. Jedes Wort ist reimfähig.

Sechstes Kapitel

Das Buch von der Armut und vom Tode

Unter den Gedichten, die Rilke in der zweiten Auflage vom „Buch der Bilder“ veröffentlichte, fällt ein Gedichtzyklus als neuartig auf, den Rilke „Die Stimmen“ nennt. Das sind „neun Blätter mit einem Titelblatt“. Das Titelblatt lautet:

> Die Reichen und Glücklichen haben gut schweigen,
> niemand will wissen, was sie sind.
> Aber die Dürftigen müssen sich zeigen,
> müssen sagen: ich bin blind,
> oder: ich bin im Begriff, es zu werden,
> oder: ich habe ein krankes Kind,
> oder: da bin ich zusammengefügt . . .
>
> Und vielleicht, daß das gar nicht genügt.
>
> Und weil alle sonst, wie an Dingen,
> an ihnen vorbeigehn, müssen sie singen.
> Und da hört man noch guten Gesang.
>
> Freilich, die Menschen sind seltsam: sie hören
> lieber Kastraten in Knabenchören.
>
> Aber Gott selber kommt und bleibt lang,
> wenn ihn diese Beschnittenen stören.

Daran schließen sich die neun Blätter: Das Lied des Bettlers, des Blinden, des Trinkers, des Selbstmörders, der Witwe, des Idioten, der Waise, das Lied des Zwerges und das des Aussätzigen. In diesen

Gedichten, zu denen auch der blinde Bettler in „Pont du Carrousel“ gehört, wird Rilkes sozialer Charakterzug wieder sichtbar und in stark aufgetragene Bilder geprägt, deren Form der in den Neuen Gedichten entspricht: der Dichter verwandelt sich in die Empfindungs- und Lebensweise des Angeschauten und spricht aus ihrer Gestalt. Zur eigentlichen Ethisierung seines Weltgefühls kommt Rilke im „Buch von der Armut und vom Tode“, dem dritten und letzten Teil des Stundenbuches. (Die drei Teile sind im Jahre 1906 unter dem Titel „Das Stundenbuch“ veröffentlicht worden.)

Das „Buch von der Armut und vom Tode“ ist unter den bisherigen Gedichten Rilkes die in sich einheitlichste und geschlossenste Leistung. Die ideelle Anschauungsbasis ist die gleiche wie in den beiden ersten Büchern des Stundenbuches. Dazu kommt als für die Entstehung und Artung gewichtiges Moment Rilkes Widerspruch gegen die großen Städte. Er hat die entscheidendsten Jahre seiner Entwicklung in den Hauptstädten Europas gelebt, vor allem in Berlin, Paris, Petersburg und Moskau. Seine Geistesstruktur ist ohne sie nicht zu denken. Er verdankt ihnen eine Fülle von Erfahrungen, die seine Kontemplation in den innersten Konnex mit den Verhältnissen und Errungenschaften brachte, in denen die moderne Kultur repräsentiert ist. Andrerseits erlebt er auf Schritt und Tritt ihre Flachheit und Hohlheit, ihre Entfernung von Natur und Gott, ihre Banalität und Brutalität, die schroffsten Gegensätze von Arm und Reich. Aus der Summe dieser Erfahrungen lehnt er sie ab: sie sind nicht wahr.

Denn, Herr, die großen Städte sind
Verlorene und Aufgelöste;
wie Flucht von Flammen ist die größte, —
und ist kein Trost, daß er sie tröste,
und ihre kleine Zeit verrinnt.

Da leben Menschen, leben schlecht und schwer
in tiefen Zimmern, bange von Gebärde,

geängstigter denn eine Erstlingsherde;
und draußen wacht und atmet deine Erde,
sie aber sind und wissen es nicht mehr.

Da wachsen Kinder auf an Fensterstufen,
die immer in demselben Schatten sind,
und wissen nicht, daß draußen Blumen rufen
zu einem Tag voll Weite, Glück und Wind, —
und müssen Kind sein und sind traurig Kind.

Da blühen Jungfraun auf zum Unbekannten,
und sehnen sich nach ihrer Kindheit Ruh;
das aber ist nicht da, wofür sie brannten,
und zitternd schließen sie sich wieder zu.
Und haben in verhüllten Hinterzimmern
die Tage der enttäuschten Mutterschaft,
der langen Nächte willenloses Wimmern
und kalte Jahre ohne Kampf und Kraft.
Und ganz im Dunkel stehn die Sterbebetten,
und langsam sehnen sie sich dazu hin;
und sterben lange, sterben wie in Ketten
und gehen aus wie eine Bettlerin.

Niemals ist in der deutschen Dichtung von der inneren Kulturlosigkeit der großen Städte, die auch für jeden Widerspruch ein offenes Problem bleibt, ein derartiges tiefes und gedrungenes Bild gegeben worden wie in diesem Buch, das von bloßer Naturalistik so weit entfernt ist, wie ein Kunstwerk von einer Tendenzschrift der Heilsarmee. Als Rilke es schrieb und veröffentlichte, nahm es sich in den Augen und Ohren eines „oberflächlichen Geschlechtes“ wie die asketische Marotte eines Sonderlings aus, der bei Tolstoi in eine weltverneinende Schule gegangen zu sein schien. Heute sind wir ihm näher. Seit der Revolution 1918 sind neue Propheten gegen die „große Megäre Stadt“ aufgestanden. Ich erinnere nur an Paul Zech („Der Wald“). Zum Teil dichten sie im Schatten Rilkes. Keiner aber hat ihn an Weite, Fülle und Tiefe des Gehaltes und

seiner ausgeglichenen künstlerischen Form auch nur annähernd erreicht. Bei keinem ist die Ablehnung der großen Stadt so die selbstverständliche Anwendung einer lebendigen Idee, die lange, bevor sie Ethik wurde, schon Fleisch und Blut und Atem eines Menschen und Dichters war. Wieder ist es „die Welle, die nie schwieg“, das immer werdende Leben, das Rilke im maschinellen Mechanismus der Großstadt in Gefahr sieht, der mit dem Anspruch da ist, ein Organismus zu sein, und der doch nur ein riesengroßer Zweckapparat ist ohne Herz und Seele und Sinn:

Die großen Städte sind nicht wahr; sie täuschen
den Tag, die Nacht, die Tiere und das Kind;
ihr Schweigen lügt, sie lügen mit Geräuschen
und mit den Dingen, welche willig sind.
Nichts von dem weiten, wirklichen Geschehen,
das sich um dich, du Werdender, bewegt,
geschieht in ihnen. Deiner Winde Wehen
fällt in die Gassen, die es anders drehen,
ihr Rauschen wird im Hin- und Widergehn
verwirrt, gereizt und aufgeregt.

Und nun verkündigt Rilke ein neues Evangelium der Armut, die etwas anderes ist als der Gegensatz von Reichtum, und die einen andern Sinn hat, als alle Reichtümer der Welt ihn ersetzen können. Rilke nennt sein Buch das „Von der Armut und vom Tode“. Beides gehört für ihn unlösbar zusammen, und der Sinn, den Armut für ihn hat, ist von dem des Todes nicht zu trennen. Rilkes Auffassung, daß auch der Tod eine Form des Lebens ist, bleibt auch hier die Voraussetzung für das Verständnis.

Wir stehn in deinem Garten Jahr um Jahr
und sind die Bäume, süßen Tod zu tragen;
aber wir altern in den Erntetagen,
und so wie Frauen, welche du geschlagen,
sind wir verschlossen, schlecht und unfruchtbar.

Oder ist meine Hoffart ungerecht:
sind Bäume besser? Sind wir nur Geschlecht
und Schoß von Frauen, welche viel gebären? —
Wir haben mit der Ewigkeit gehurt,
und wenn das Kreißbett da ist, so gebären
wir unsres Todes tote Fehlgeburt;
den krummen, kummervollen Embryo,
der sich (als ob ihn Schreckliches erschreckte)
die Augenkeime mit den Händen deckte
und dem schon auf der ausgebauten Stirne
die Angst von allem steht, was er nicht litt, —
und alle schließen so wie eine Dirne
in Kindbettkrämpfen und am Kaiserschnitt.

In diesen Versen und den Bildern, deren allzu deutliche medizinische Terminologie zunächst nur abstößt, wiederholt sich das Bild vom Tode, den jeder täglich in sich trägt und nährt, vom Tode, der auf seine „Befreiung“ wartet, der entweder verkümmert oder zu reifster Entfaltung gelebt werden kann. Ähnlich wie Nietzsche unterscheidet Rilke zwei Arten von Tod: den „kleinen“ und den „großen“. Den kleinen Tod sterben die Tausende, die ihr Leben zubrachten wie die Tiere und sich eines Tages hinlegen und sterben, ohne daß ihr Leben einen anderen Sinn hatte als den, zu Ende geführt zu werden; — „ihr eigener hängt grün und ohne Süße wie eine Frucht in ihnen, die nicht reift“. Der andere Tod, der große Tod, ist eine Mission. Ihn sterben die wenigen, die eingedenk sind, daß sie immer Sterbende sind und daß ihr Tod die höchste lebendige Höhe des Lebens ist, das sie aus dem „Stück Ewigkeit in der Brust“ leben, welches der Mensch mit dem Leben überall und mit Gott gemeinsam hat. Ihnen heißt: sterben — den letztmöglichen Grad menschlicher Vollkommenheit im Sinne einer höheren Vollkommenheit erreichen. Der Tod ist hier Symbol für eine ewig wirkende, den Menschen verpflichtende Kraft, von der er so wenig zu trennen ist wie von seinem Atem und Pulsschlag. Und so bezeichnen Rilkes Verse:

O Herr, gib jedem seinen eigenen Tod,
das Sterben, das aus jenem Leben geht,
darin er Liebe hatte, Sinn und Not.

Denn wir sind nur die Schale und das Blatt.
Der große Tod, den jeder in sich hat,
das ist die Frucht, um die sich alles dreht

nicht eine Todessehnsucht, hinter der man den Quietismus einer müden Resignation vermuten darf, sondern einen Weg, der ein Befehl ist, das Leben unter höchsten Anforderungen zu erfüllen. Wer diesen Tod in sich weiß und ihn als vertiefende und verpflichtende Gewalt lebt, der wird die irdischen Werte umwerten und sich von allem trennen, was ihn hindern kann, seinem großen Tode getreu zu leben: er wird arm werden und reich sein:

Denn Armut ist ein großer Glanz aus innen.

Das ist der Sinn rilkescher Armut und seiner Botschaft vom Tode, daß beides — das eine als Mittel, das andere als stets über sich hinausweisendes Ziel — den Menschen zum Menschen macht, der seinen Sinn kennt und nicht nur seine Zwecke, der sich seiner Ewigkeit bewußt wird und nicht nur seines armseligen Heute, der sein Leben als einen göttlichen Wert sieht und nicht als eine Ware für den Austausch materieller Interessen. Noch sind diese Armen, die schon Christus meinte und deren Leben er lebte, nicht da:

Sie sind nur die Nicht-Reichen,
die ohne Willen sind und ohne Welt;
gezeichnet mit der letzten Ängste Zeichen
und überall entblättert und entstellt.

Aber Rilke weiß sie. Der von vorausjubelnder Sehnsucht nach dem wirklichen „Armen“ schwelgende Gesang „Mach Einen herrlich, Herr, mach Einen groß“ ist in seiner gestalteten Sehnsucht schon eine hohe Erfüllung.

In diesem Gesange betet der Dichter zum Schluß:

Mach, daß er seine Kindheit wieder weiß;
das Unbewußte und das Wunderbare
und seiner ahnungsvollen Anfangsjahre
unendlich dunkelreichen Sagenkreis.

Und also heiß ihn seiner Stunde warten,
da er den Tod gebären wird, den Herrn:
allein und rauschend wie ein großer Garten
und ein Versammelter aus fern.

Die Kindheit ist als Symbol für das Ewig-Unbewußte im Menschen gebildet, aus dem seine Kräfte wie aus einer Wurzel herrühren und zu dem, wie zu einer bleibenden Heimat, sie immer wieder zurückkehren müssen, soll ihr Leben nicht erstarren und den Zusammenhang mit der großen Einheit aller sich stetig verjüngenden Lebenskräfte verlieren. Christi: „So ihr nicht werdet wie die Kinder . . .“ erfährt hier eine neue Auferstehung. Rilkes Leben ist ein Bekenntnis zum Kind im Menschen, d. h. zu der Harmonie von Ich und Welt, in der das Kind träumt, spielt, fragt, antwortet und da ist. Auch in seiner theoretischen Kunstauffassung ist das bestimmend geworden. So heißt es in der Skizze „Im Gespräch“ (in „Die Letzten“): „Kunst ist Kindheit. Kunst heißt nicht wissen, daß die Welt schon da ist und eine machen, ohne daß man darüber spricht, unwillkürlich. Niemals vollenden. Niemals den siebenten Tag haben. Niemals sehen, daß alles gut ist.“ Rilkes Kunst ist neue Kindheit. Die voraussetzungslose Art, in der er die Welt, sich und die Dinge sieht, ist naiv und im Grunde auch da naiv, wo sie bewußt ist.

Das Buch von der Armut und vom Tode schließt mit einem hohen Lied auf den Armen, in dem man den heiligen Franziskus zu erkennen meint. In dieser Gestalt hat Rilke das Idealbild eines Menschen gegeben, der im innigsten Einklang mit der Natur seinem

Sinn, seinem „großen Tode“ gemäß arm lebt und reich stirbt. Der Gesang ist von der quellenden Heiterkeit eines Frühlingstages, und besonders da, wo Rilke von dem Leben singt, das, erfüllt und unvergänglich, wieder zurückrinnt in das All, aus dem es stammte, entfaltet sich die wundervolle Innigkeit seines Menschentums in der hohen Meisterschaft seiner Kunst.

Und als er starb, so leicht wie ohne Namen,
da war er ausgeteilt: sein Samen rann
in Bächen, in den Bäumen sang sein Samen
und sah ihn ruhig aus den Blumen an.
Er lag und sang. Und als die Schwestern kamen,
da weinten sie um ihren lieben Mann.

DRITTES BUCH

Die neue Lyrik

Die Neuen Gedichte.

Über Rilkes „Neuen Gedichten“ steht der Name Auguste Rodin [1]. In diesem Zeichen vollzieht sich Rilkes künstlerische Vollendung.

Für sein Verhältnis zu Rodin ist von untergeordneter Bedeutung, ob er den französischen Bildhauer, den wir als einen der auserlesensten Menschen seiner Zeit kennen, als Künstler überschätzt hat oder nicht [2]. Er sah ihn, wie er ihn liebte und wie er durch seine eigene Art und Kunst auf ihn vorbereitet war. Wesentlich ist, daß er von ihm lernte, die Dinge zu beobachten und zu werten und daß er aus Rodins Kunst die vielen Möglichkeiten für sich ableitete, sie bis hinein in kaum wahrnehmbare Einzelheiten ihrer Bewegungen darzustellen. Rodins Plastik verkörperte für Rilke die Anwendung eines künstlerischen Prinzips, das ihn schon bei Jacobsen als verwandt angesprochen hatte und das er bei Rodin in selbstverständlichstem und höchstem Maße verwirklicht fand: das Prinzip, in jedem Gegenstand seiner Anschauung und Vorstellung einen lebendigen Organismus zu sehen, der aus einer Fülle von Einzelwirkungen Körper, Blut und Atem wurde, — und das Vermögen, ihn in der Kunst neu zu verlebendigen und — als Kunst-Ding — zu verewigen.

---

[1] Rilke hat Rodin, kurz nachdem sein „Buch der Bilder“ erschienen war, kennen gelernt und als Freund — der zweite Band der Neuen Gedichte trägt die Widmung: A mon grand ami Auguste Rodin — einige Jahre bei ihm gelebt.

[2] Im Jahre 1903 erschien in der Sammlung „Die Kunst“ (herausgegeben von Richard Muther) Bd. 10 sein Aufsatz „Auguste Rodin“, im Jahre 1913 im Inselverlag sein Buch „Auguste Rodin“. Diesem Buch sind unsere Zitate entnommen.

Auch im bisherigen Werk Rilkes hatten „die Dinge“ eine wichtige Rolle gespielt. Er sah sie als Formen des allgemeinen Lebens, das in ihnen Gegenstand geworden war. Er fühlte sich ihnen verwandt und nahm sie gelegentlich als Mittel, ethische Forderungen zu veranschaulichen. Aber zwischen ihm und den Dingen blieb die Distanz einer Nichtwirklichkeit. Die Dinge waren nur als Andeutungen, als allgemeine Bezeichnungen in seinem Sinn und Wort, und waren kaum beobachtet. Bei Rodin lernt er sie kennen und lernt sie beobachten, wie Rodin sie beobachtet: „Er holt weit aus. Er gibt nicht dem ersten Eindruck recht, und nicht dem zweiten, und von allen nächsten keinem. Er beobachtet und notiert. Er notiert Bewegungen, die keines Wortes wert sind, Wendungen und Halbwendungen, vierzig Verkürzungen und achtzig Profile. Er überrascht sein Modell in seinen Gewohnheiten und Zufälligkeiten, bei Ausdrücken, die erst im Entstehen begriffen sind, bei Müdigkeiten und Anstrengungen. Er kennt alle Übergänge in seinen Zügen, weiß, woher das Lächeln kommt und wohin es zurückfällt. Er erlebt das Gesicht des Menschen wie eine Szene, an der er selbst teilnimmt, er steht mitten drin, und nichts, was passiert, ist ihm gleichgültig oder entgeht ihm. Er läßt sich nichts von dem Betreffenden erzählen, er will nichts wissen, als was er sieht. Aber er sieht alles.“

So hat Rilke einen Panther beobachtet, indem er unzählige Male im pariser jardin des plantes vor seinem Käfig stand und ihn betrachtete, bis er zu allen Einzelheiten den Kern hatte, auf den es bei der Beobachtung ankommt: den Herzpunkt herauszuspüren, aus dem die Bewegung des Objekts herausquillt. Das künstlerische Ergebnis dieser Anschauungen ist das Gedicht „Der Panther“, das zu den bekanntesten der rilkeschen Lyrik gehört und Rilkes ausgereiftes Können zeigt:

Sein Blick ist vom Vorübergehn der Stäbe
so müd geworden, daß er nichts mehr hält.

Ihm ist, als ob es tausend Stäbe gäbe
und hinter tausend Stäben keine Welt.

Der weiche Gang geschmeidig starker Schritte,
der sich im allerkleinsten Kreise dreht,
ist wie ein Tanz von Kraft um eine Mitte,
in der betäubt ein großer Wille steht.

Nur manchmal schiebt der Vorhang der Pupille
sich lautlos auf —. Dann geht ein Bild hinein,
geht durch der Glieder angespannte Stille —
und hört im Herzen auf zu sein.

Es bedarf nicht des Beweises, daß ein Gebilde wie dieses, in dem ein in sich bezogenes und beziehendes Leben gestaltet ist, mit einem naturalistischen Konterfei nur den Gegenstand gemeinsam hat. Rilkes lyrische Plastik in den Neuen Gedichten ist allerdings von einer Wirklichkeitsintensität, wie sie der Naturalismus für sich in Anspruch nimmt. Und doch sind seine Bilder nicht nur in sich bestehende Individuen, sondern als solche Mittelpunkte einer Welt. Das Gedicht ist gleichzeitig ein Individuum und ein Mikrokosmos, eine Einheit und eine Welt. Das gilt für alle Neuen Gedichte. In ihnen ist verwirklicht, was Rilke von den Plastiken Rodins schreibt: „Das plastische Bild gleicht jenen Städten der alten Zeit, die ganz in ihren Mauern lebten: die Bewohner hielten deshalb nicht ihren Atem an, und die Gebärden ihres Lebens brachen nicht ab. Aber nichts drang über die Grenzen des Kreises, der sie umgab, nichts war jenseits davon, nichts zeigte aus den Toren hinaus, und keine Erwartung war offen nach außen. Wie groß auch die Bewegung eines Bildwerkes sein mag, sie muß, und sei es aus unendlichen Weiten, sei es aus der Tiefe des Himmels, sie muß zu ihm zurückkehren, der große Kreis muß sich schließen, der Kreis der Einsamkeit, in der ein Kunst-Ding seine Tage verbringt. Da war das Gesetz, welches, ungeschrieben, lebte in den Skulpturen vergangener Zeiten. Rodin erkannte es.“ Rilke erkennt es für seine Lyrik. In

seinen Neuen Gedichten ist der letzte Rest subjektiver Stimmung und Gebärde des Dichters als unplastisch und unwirklich beseitigt. Vom Ich des Dichters ist in den über zweihundert Gedichten kaum einmal die Rede, und da ist es Symbol. Es erscheint nur als Lebensträger und Atem der neuen Bild-Einheit, die aus Anschauungsinhalten und ihren sich wechselwirkend organisch bedingenden Bewegungen besteht, die zur neuen Mitte drängen. Im lyrischen Gebilde erfährt sie ihre Gestalt und den ihr entsprechenden Rhythmus.

Einen gewissen Vorläufer dieser „unpersönlich gegenständlichen Lyrik“, wie sie Robert Faesi nennt, hat Rilke in Conrad Ferdinand Meyer. Ein Vergleich wird den Gegensatz zeigen. Beide haben einen römischen Brunnen nachgebildet, der im Park der Villa Borghese steht. Danach bildet Meyer folgendes Gedicht:

Der römische Brunnen

Aufsteigt der Strahl und fallend gießt
Er voll der Marmorschale Rund,
Die, sich verschleiernd, überfließt
In einer zweiten Schale Grund;
Die zweite gibt, sie wird zu reich,
Der dritten wallend ihre Flut,
Und jede nimmt und gibt zugleich
Und strömt und ruht.

Damit ist Rilkes Gedicht zu vergleichen, zu dem ihn vielleicht das von C. F. Meyer angeregt hat:

Römische Fontäne

Borghese

Zwei Becken, eins das andre übersteigend,
aus einem alten runden Marmorrand,
und aus dem obern Wasser leis sich neigend
zum Wasser, welches unten wartend stand,

dem leise redenden entgegenschweigend
und heimlich, gleichsam in der hohlen Hand

ihm Himmel hinter Grün und Dunkel zeigend
wie einen unbekannten Gegenstand;

sich selber ruhig in der schönen Schale
verbreitend ohne Heimweh, Kreis aus Kreis,
nur manchmal träumerisch und tropfenweis

sich niederlassend an den Moosbehängen
zum letzten Spiegel, der sein Becken leis
von unten lächeln macht mit Übergängen.

Der elementare Unterschied beider Plastiken, deren eine antik, deren andere wie von Rodin anmutet, liegt darin, daß in C. F. Meyers Gedicht der Dichter als solcher außerhalb des Gebildes bleibt, während Rilke — ähnlich wie Rodin in seinen Skulpturen „mitten drin steht" — gewissermaßen identisch mit dem Brunnen wird: er ist und vollzieht die leise fallende und steigende Bewegung der Fontäne. Hier wie in allen neuen Gedichten tritt wieder Rilkes Mystik in Erscheinung — das unterscheidet von vorneherein seine Plastik von der C. F. Meyers —, die aus dem Objekt der Anschauung und dem Subjekt des anschauenden Dichters im lyrischen Gebilde einmal eine neue organische Ding-Einheit hervorruft und sie gleichzeitig aus der Figuration einer bloßen Individualität heraushebt zu einer symbolischen Gestalt. Und das ist das Eigentliche und Wesentliche dieser Neuen Gedichte, die Vollendung und der Sinn der rilkeschen Lyrik: das lyrische Ich des Dichters, das in der Intensität seines mystischen Lebensgefühles zur Auflösung seiner Funktionen in die der Objekte drängte, und das in der vollzogenen Einheit aus Objekt und Subjekt im lyrischen Bilde seinem Gehalt und seiner Form nach objektiv wurde, — ist gleichzeitig zum Mittelpunkt der geschauten und gebildeten Welt geworden. Die Identifikation von Ich und Welt erfolgt nicht mehr aus einer romantischen Stimmung, auch nicht mehr nur kraft dichterischer in und auf sich beziehender Intuition, sondern ist eine Wirklichkeit und darin gegeben, daß das

Ich des Dichters zum Kern und zur lebendigen Mitte der Gedichte wird, welche die Welt des Menschen, der Natur, der Kultur und der Kunst in sich symbolisieren.

In seinem Lebens- und Weltgefühl ist der Gegensatz von Vergangenheit und Gegenwart aufgehoben. Die Zeit ist, wie das Leben, in ihrem unaufhörlichen Zuge gesehen und wird zu Gestalten und Monumenten verdichtet, in die sie ihre Kraft und ihren Wert jeweilig zusammenfaßte.

So ersteht „Buddha“ als Repräsentant einer Weltanschauung, deren Ausgestaltung auch heute noch nicht vollendet ist:

Als ob er horchte. Stille: eine Ferne . . .
Wir halten ein und hören sie nicht mehr.
Und er ist Stern. Und andre große Sterne,
die wir nicht sehen, stehen um ihn her.

O er ist alles. Wirklich, warten wir,
daß er uns sähe? Sollte er bedürfen?
Und wenn wir hier uns vor ihm niederwürfen,
er bliebe tief und träge wie ein Tier.

Denn das, was uns zu seinen Füßen reißt,
das kreist in ihm seit Millionen Jahren.
Er, der vergißt, was wir erfahren,
und der erfährt, was uns verweist.

So ersteht die Mythenwelt der Testamente im neuen Lichte ihrer ewigen Bedeutung. In den beiden Gedichten „Josuas Landtag“ und „Der Ölbaumgarten“ ist in der straffsten Form der Gegensatz zwischen Altem und Neuem Testament in Josua und Christus Gestalt geworden. Da ist der alte herrische Jude, der in sich die hartgewordenen Gesetze seines zähen Volkes weiß und verkörpert und sie machtvoll vor den Ältesten der Stämme bekennt:

dieser Alte wars,
von dem sie meinten, daß er nicht mehr gelte
inmitten seines hundertzehnten Jahrs.
Da stand er auf und brach in ihre Zelte.

Er ging wie Hagel nieder über Halmen.
Was wollt ihr Gott versprechen? Ungezählt
stehn um euch Götter, wartend, daß ihr wählt.
Doch wenn ihr wählt, wird euch der Herr
zermalmen.

Und dann, mit einem Hochmut ohne gleichen:
Ich und mein Haus, wir bleiben ihm vermählt.

Da schrien sie alle: Hilf uns, gib ein Zeichen
und stärke uns zu unsrer schweren Wahl.

Aber sie sahn ihn, wie seit Jahren, schweigend
zu seiner festen Stadt am Berge steigend;
und dann nicht mehr. Es war das letzte Mal.

Ihm gegenüber wird Christus zum Symbol des Neuen Testamentes und damit eines Gottsuchertums, das die alten Tafeln zerbrochen hat, von einer Erfahrung zur anderen Enttäuschung kommt und am Ende seines Weges „seine Stirne voller Staub tief in das Staubigsein der heißen Hände“ legt:

Ich finde Dich nicht mehr. Nicht in mir, nein.
Nicht in den andern. Nicht in diesem Stein.
Ich finde Dich nicht mehr. Ich bin allein.

Ich bin allein mit aller Menschen Gram,
den ich durch Dich zu lindern unternahm,
der Du nicht bist. O namenlose Scham . . .

Das sind Symbole, die nicht vom Standpunkte eines kirchlichen Dogmas, sondern unter dem Gesichtswinkel eines Problems an sich betrachtet werden müssen. Christus ist für Rilke der große Liebende schlechthin, dessen Liebeskraft unbekümmert um Erfolge oder Nicht-

erfolge da ist wie eine Naturkraft. Die Szene, die Rilke vergegenwärtigt, entspricht übrigens auch in einer Phase der überlieferten, und vielleicht ist die Idee der Liebe gar nicht tiefer darzustellen, als wenn man in ihr — selbst in der Form einer Resignation — ein völliges Hingegebensein sieht, das nach Ziel und Ergebnis nicht fragt und auch da noch Liebe ist, wo es verzweifelt. Ein Gegenstück dazu hat Rilke in dem Gedicht „Der Auszug des verlorenen Sohnes“ geboten, eine Gestalt, die im Werk Rilkes eine vom Mythos völlig abweichende Umprägung erfahren hat. In den „Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“ liest man die Kernstelle: „Man wird mich schwer davon überzeugen, daß die Geschichte des verlorenen Sohnes nicht die Legende dessen ist, der nicht geliebt werden wollte.“ Und das Buch schließt mit den Worten: „Er war jetzt furchtbar schwer zu lieben, und er fühlte, daß nur Einer dazu imstande war. Der aber wollte noch nicht.“ Rilkes eigene Art, die zugleich tiefste Einsamkeit und höchste Liebe ist, kann nicht deutlicher gekennzeichnet werden als in dieser Umdeutung des „verlorenen Sohnes“, der aus der Heimat in die Welt geht, in irgendeinem Erdenwinkel, der wie eine neue Heimat aussieht, seine Erfahrungen zusammenzählt und sich am Ende wie am Anfang sieht:

Dies alles auf sich nehmen und vergebens
vielleicht Gehaltnes fallen lassen, um
allein zu sterben, wissend nicht warum —
Ist das der Eingang eines neuen Lebens?

Aus der Welt der griechischen Antike, die in Gedichten wie „FrüherApollo“, „ArchaischerTorso Apollos“ und „Orpheus. Eurydike. Hermes“ neues Leben wird, gibt Rilke in der Eurydike eine weitere Gestalt der Liebe, die nicht weniger Formen hat als das Leben. Die Liebe dieser königlichen Frau wird durch den Gegensatz zu Orpheus, der die Unrast des Liebenden verkörpert, wundervoll versinnbildlicht:

Sie aber ging an jenes Gottes Hand,
den Schritt beschränkt von langen Leichenbändern,
unsicher, sanft und ohne Ungeduld.
Sie war in sich wie eine hohe Hoffnung
und dachte nicht des Mannes, der voranging,
und nicht des Weges, der ins Leben aufstieg.
Sie war in sich. Und ihr Gestorbensein
erfüllte sie wie Fülle.
Wie eine Frucht von Süßigkeit und Dunkel,
so war sie voll von ihrem großen Tode,
der also neu war, daß sie nichts begriff.
Sie war in einem neuen Mädchentum
und unberührbar; ihr Geschlecht war zu
wie eine junge Blume gegen Abend,
und ihre Hände waren der Vermählung
so sehr entwöhnt, daß selbst des leichten Gottes
unendlich leise leitende Berührung
sie kränkte wie zu sehr Vertraulichkeit.

Ein innigeres Symbol für die in sich bezogene Harmonie einer Liebe, die ihren Sinn erfüllt hat und wieder „schon Wurzel" ist, läßt sich schwer denken. Und wirklicher als in „Früher Apollo" kann die Heiterkeit, Gelassenheit und sinnbewußte harmonische Energie der griechischen Antike, im Rahmen eines lyrischen Gebildes, nicht Gegenwart werden. Das Gedicht ist wie heutiger Maientag. Nicht weniger gegenwärtig und zugleich symbolisch ist der „Archaische Torso Apollos", der den Rodin gewidmeten Band der Gedichte eröffnet. Die Wirkung und der Reiz dieses Gedichtes ist noch darin erhöht, daß es sich hier um die ideell-plastische Wiederherstellung eines Torsos handelt:

Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt,
darin die Augenäpfel reiften. Aber
sein Torso glüht noch wie ein Kandelaber,
in den sein Schauen, nur zurückgeschraubt,

sich hält und glänzt. Sonst könnte nicht der Bug
der Brust dich blenden, und im leisen Drehen
der Lenden könnte nicht ein Lächeln gehen
zu jener Mitte, die die Zeugung trug.

Sonst stünde dieser Stein entstellt und kurz
unter der Schultern durchsichtigem Sturz
und flimmerte nicht so wie Raubtierfelle

und bräche nicht aus allen seinen Händen
aus wie ein Stern: denn da ist keine Stelle,
die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern.

Der überraschende Schlußsatz, der, ohne der Einheit des Gebildes Abbruch zu tun, den an sich schon gegebenen symbolischen Sinn des Gedichtes noch eigens herausstellt und in der kürzesten und klarsten Form zusammenfaßt, enthält die bezeichnende Forderung, die von dem Bilde des Menschen und Künstlers Rilke nicht zu trennen ist, unter der sein Wort und sein Werk steht: du mußt dein Leben ändern.

Eine eingehende Interpretation der Neuen Gedichte liegt nicht im Sinne dieser Ausführungen. In den gegebenen Beispielen sollten die charakteristischen Züge der neuen rilkeschen Lyrik verdeutlicht werden, die zugleich gegenständlich, typisch und symbolisch ist. Diese wesentlichen und charakteristischen Merkmale sind unabhängig von dem Stoffgebiet, das Rilke für seine Gedichte wählt. Wie er die buddhistische, die alt- und neutestamentarische, die griechische und römische Welt in typischen Gestalten und Monumenten vergegenwärtigt, so nimmt er die Wunderwelt der mittelalterlichen Gotik zum Gegenstand und Symbol seiner Kunst. Im Mittelpunkt dieser Gedichte steht die gotische Kathedrale. Aber nicht nur die himmelragende Herrlichkeit der ganzen Kathedrale, auch kleine Ornamente wie das Kapitäl und die Fensterrose werden zu Repräsentanten und

Symbolen der Zeit, deren seelischen Ausdruckswillen und künstlerischen Rhythmus sie verkörpern. Rilkes an Rodin geschultes Prinzip, den Teil für das Ganze zu setzen, wird hier in der eigenartigsten Weise verwirklicht. So wird die Fensterrose zum Abbild und Symbol für die ganze Kathedrale, damit der Gotik und damit für die religiöse Inbrunst mittelalterlicher Mystik schlechthin.

Wie er die Vergangenheit zur lebendigen Gegenwart erstehen läßt, so formt er die ganze Fülle seiner Beobachtungen und Erfahrungen aus der ihn umgebenden Gegenwart zu stark konzentrierten und typischen Bildern. Sie einteilen wollen, käme einem Aufzählen ihrer Überschriften so gut wie gleich. Robert Faesi hat im allgemeinen richtig zusammengefaßt und verglichen: „Große zyklische Novellenwerke repräsentieren und suggerieren durch die Vielzahl der vorgeführten Erscheinungen gleichsam in Verkürzung die Totalität der Welt. Bei Rilke fühlen wir — in der Lyrik vielleicht zum erstenmal — eine ähnliche Absicht, nur daß die Welt, nicht wie es der erzählenden Gattung wesensgemäß ist, im Geschehen, sondern im Gestalten, nicht in Schicksalen, sondern in Existenzen, nicht (?) in Bewegung, sondern im Sein dar- und hinstellt. Wie in einem ungeheueren Arsenal, einer Galerie häuft es sich von schaubaren Dingen, Dingen im engsten wie im weitesten Sinne des Wortes, toten und lebendigen Dingen, hundertfachem Natur- und Phantasiegebild, Landschaft und Menschenwerk, Gewächs und Menschengestalt. Wille zu enziklopädischem Umfassen ist spürbar, trotz der Begrenzung der Wahl: denn diese verrät die starke Subjektivität der auslesenden Persönlichkeit — und trotz der Begrenzung der Zahl: ebensogut wie es zweimal hundert solcher Gedichte sind, könnten es deren vielmal hundert sein — oder noch werden!“ — Bei der Auswahl des Stoffgebietes ist die „starke Subjektivität“ des Dichters im entscheidenden Maße beteiligt, und die Überfeinerung seiner Sinne, deren Empfindungs- und Tastfähigkeit an die Lichtempfindlichkeit einer photographischen Platte gemahnt, sucht nach Äquivalenten in der sprachlich-plastischen

Darstellung, die oft gesucht, barock, ja grausig und pervers anmuten und an ähnliches bei Baudelaire und Verlaine erinnern. Besonders der zweite Band der Neuen Gedichte ist reich an Beispielen, wie wunderlich seine Hände formen. Eine verhaltene, aber durchaus deutliche Ironie kommt da zum Vorschein (z. B. in der „Legende von den Lebendigen und den drei Toten", in „Der König von Münster", „Totentanz", „Die Versuchung" u. a.), die sich von der sokratisierenden Ironie in den Geschichten vom lieben Gott sehr wesentlich unterscheidet. Die Souveränität in der absoluten Gewalt über willkommene Objekte und eigene Erfahrungen wird zur künstlerischen Willkür und kommt zu Kunststücken, die oft artistischer als künstlerisch sind. Und doch sind auch diese Gedichte in sich logische Einheiten. Ihre Eigenart „entsteht aus der Empfindung des Gleichgewichts, des Ausgleichs aller dieser bewegten Flächen untereinander, aus der Erkenntnis dessen, daß alle diese Erregungsmomente in dem Dinge selbst ausschwingen und zu Ende gehen" (Rilke). Auch in diesen Gebilden, zu denen der eine dieses, der andere jenes hinzuzählen mag, ist der Rhythmus eines Lebens Gestalt geworden, das für einen so minutiös scharfen und raffinierten Beobachter wie Rilke unzählig viel mehr Formen und Phasen und Gesichter hat als für den gelegentlich und oberflächlich streifenden Blick. In seiner Fähigkeit, Bewegungen am Objekt zu ertasten, auf die keine Vermutung kommen würde, und ihr ein sprachliches Bild zu geben, das oft unerhört weit herbeigeholt ist, um dann doch intensivste Nähe zu werden, liegt die Lebendigkeit des jeweiligen Gedichtes, das in sich lebendige Mitte und ausgefüllte Peripherie ist. In dem Aufbau seiner lyrischen Plastiken verzichtet Rilke auf jede Exposition. Er weiß, daß es darauf ankommt, den Herzpunkt auch im Gedicht zu treffen, in dem seine Anschauungsinhalte zu einem Organismus zusammenlaufen. Entweder ergibt sich die entsprechende Plastik dabei von selbst, wie z. B. in dem

Selbstporträt aus dem Jahre 1906

Des alten lange adligen Geschlechtes
Feststehendes im Augenbogenbau.
Im Blicke noch der Kindheit Angst und Blau
und Demut da und dort, nicht eines Knechtes,
doch eines Dienenden und einer Frau.
Der Mund als Mund gemacht, groß und genau,
nicht überredend, aber ein Gerechtes
Aussagendes. Die Stirne ohne Schlechtes
und gern im Schatten stiller Niederschau,
das, als Zusammenhang, erst nur geahnt;
noch nie im Leiden oder im Gelingen
zusammgefaßt zu dauerndem Durchdringen,
doch so, als wäre mit zerstreuten Dingen
von fern ein Ernstes, Wirkliches geplant . . .

oder eine Einleitung, die ihr Ziel fortwährend im Auge behält, auch wenn sie sehr weit, oft von mehreren Seiten ausholt, bildet durch einen oder mehrere Vergleiche den Weg, der zu der Mitte des Gegenstandes oder der Erfahrung hinführt, die es darzustellen gilt. So, um ein besonders leicht verständliches Beispiel zu bieten in dem Gedicht

Die Treppe der Orangerie (Versailles)

Wie Könige, die schließlich nur noch schreiten
fast ohne Ziel, nur um von Zeit zu Zeit
sich den Verneigenden auf beiden Seiten
zu zeigen in des Mantels Einsamkeit —:

So steigt, allein zwischen den Balustraden,
die sich verneigen schon seit Anbeginn,
die Treppe: langsam und von Gottes Gnaden
und auf den Himmel zu und nirgends hin;

als ob sie allen Folgenden befahl
zurückzubleiben, — so daß sie nicht wagen
von ferne nachzugehen; nicht einmal
die schwere Schleppe durfte einer tragen.

Zuweilen wird die Einleitung über zwei und drei Strophen ausgedehnt, und erst die vierte bringt dann die Auflösung. Auch für den Aufbau ist der Rhythmus das bedingende Prinzip; auch hier ist er abgerückt von jeder subjektiven Intention des Dichters. Das Gedicht ist ein Herausgestelltes und Objektives, und so nah und unlöslich es mit dem Erfahrungsgebiet des Dichters verbunden ist — es ist eigener Organismus geworden und lebt aus eigenem Rhythmus wie ein Körper in seinem Aderlauf.

Dieser plastischen Darstellungskunst entspricht eine Sprache, in der jedes Wort genau so beobachtet ist wie das andere Objekt auch. Es soll Leben symbolisieren, das in sich bezogene Bewegung ist. Es soll diese Bewegung auf dem kürzesten Raum vollziehen, in eine Situation, eine Mitte zusammendrängen, was dazu an einzelnen Bewegungen notwendig ist, und soll diese Bewegungen bis in die Atmosphäre hinein wiedergeben, in der sie erfolgen oder die aus ihnen entsteht. So hat jedes Gebilde in den Neuen Gedichten seine eigene Sprache, seinen eigenen Ton. Die Metapher tritt zurück und macht dem direktesten Wortbild Platz, in das der Dichter sich „hart verwandelt“ hat, „wie sich der Steinmetz einer Kathedrale verbissen umsetzt in des Steines Gleichmut“. Ein besonders klares und „hartes“ Beispiel dafür ist das Gedicht

Die Berufung.

Da aber als in sein Versteck der Hohe,
sofort Erkennbare: der Engel, trat,
aufrecht, der lautere und lichterlohe,
da tat er allen Anspruch ab und bat,

bleiben zu dürfen, der von seinen Reisen
innen verwirrte Kaufmann, der er war;
er hatte nie gelesen und nun gar
ein solches Wort, zu viel für einen Weisen.

Der Engel aber, herrisch, wies und wies
ihm, was geschrieben stand auf seinem Blatte,
und gab nicht nach und wollte wieder: lies.

Da las er: so, daß sich der Engel bog,
und war schon einer, der gelesen hatte
und konnte und gehorchte und vollzog.

Dieser Stil ist gearbeitet, aber die Spuren der Arbeit sind getilgt wie an einer fertigen Plastik. Und wo sie stehen geblieben scheinen, da sind sie charakterisierende Merkmale des lyrischen Gebildes. Nur da ist seine Kunst Melodik und Klang, wo das Motiv, die Bildeinheit und der ihnen notwendig entsprechende Rhythmus es gebieten. In stärkerem Maße als im Stundenbuch und im Buch der Bilder verwendet Rilke Fremdwörter; in der Einheit von Sprachbild und Rhythmus wirken sie als dazugehörige Bildbestandteile und mehr eigenartig als fremd.

Eine starke Verwendung substantivierter Partizipien und Infinitive unterstützt die Aufgabe des Wortes, zugleich gegenständlicher Zustand und vollziehende Bewegung zu sein. Manches wirkt da maniriert, so wenn er bildet: die Aufgetane, der mit Umriß Angetane usw. Oft ergeben sich Termini, die wie aus der Sprache eines Mathematikers oder Naturwissenschaftlers übernommen anmuten, wie in dem Bilde: „dann ging sehr langsam des Gesicht vorbei aus dem verkürzten Dunkel seiner Neigung in klares wagrechtes Erhobensein“ oder: „Gebärden von so kleinem Ausschlagswinkel . . .“ und unzählig viel anderes mehr. In dem zweiten Teil der Gedichte ist die Kongruenz von Objekt, Rhythmus und Atmosphäre im sprachlich-plastischen Bild in einer Potenziertheit zugespitzt und durchgeführt, die eine kaum zu überbietende Meisterschaft verrät. Bis zu welchen Künsteleien und Abstrusitäten sich hier der bis zur Ironie souveräne Dichter steigert, ist schon angedeutet worden.

Wir kommen zum Schluß.

Wollte man ihm einen Namen geben, der weit genug wäre, das Wesen seiner Kunst in sich aufzunehmen und es zu sagen, so müßte man Rilke in des Wortes einfachstem und höchstem Sinne den Dichter des Lebens nennen, der „Welle, die nie schwieg“, des Lebens, das ungezählte Formen hat und doch nur in zweien eine Ewigkeit: in der Natur und in der Kunst. Im Malte Laurids Brigge hat sich Rilke über Lyrik zusammenfassend ausgesprochen und dabei seine eigene gekennzeichnet: „Ach, mit Versen ist so wenig getan, wenn man sie früh schreibt. Man sollte warten damit und Sinn und Süßigkeit sammeln ein ganzes Leben lang, und ein langes womöglich, und dann, ganz zum Schluß, vielleicht könnte man dann zehn Zeilen schreiben, die gut sind. Denn Verse sind nicht, wie die Leute meinen, Gefühle (die hat man früh genug) — es sind Erfahrungen. Um eines Verses willen muß man viele Städte sehen, Menschen und Dinge.“ „Und es genügt auch noch nicht, daß man Erinnerungen hat. Man muß sie vergessen können, wenn es viele sind, und man muß die große Geduld haben, zu warten, bis sie wiederkommen. Denn die Erinnerungen sind es noch nicht. Erst wenn sie Blut werden in uns, Blick und Gebärde, namenlos und nicht mehr zu unterscheiden von uns selbst, erst dann kann es geschehen, daß in einer sehr seltenen Stunde das erste Wort eines Verses aufsteht in ihrer Mitte und aus ihnen ausgeht.“ In einer dieser Stunden schrieb Rilke das Gedicht „Der Tod des Dichters“. In diesem Gedicht wird noch einmal die lebendige Einheit von Dichter und den Erscheinungen der Welt betont, die in ihm ihren göttlichen Sinn hatten und ohne ihn wieder zurückfallen an die wartende Zeit:

Er lag. Sein aufgestelltes Antlitz war
bleich und verweigernd in den steilen Kissen,
seitdem die Welt und dieses von ihr Wissen,
von seinen Sinnen abgerissen,
zurückfiel an das teilnamslose Jahr.

Die, so ihn leben sahen, wußten nicht,
wie sehr er eines war mit allem diesen,
denn dieses: diese Tiefen, diese Wiesen
und diese Wasser waren sein Gesicht.

O sein Gesicht war diese ganze Weite,
die jetzt noch zu ihm will und um ihn wirbt;
und seine Maske, die nun bang verstirbt,
ist zart und offen wie die Innenseite
von einer Frucht, die an der Luft verdirbt.

E n d e

ANHANG

Die Schriften
Rainer Maria Rilkes

Leben und Lieder 1894
Wegwarten, Lieder dem Volke geschenkt 1896
Larenopfer 1896
Traumgekrönt 1897
Advent 1898
Am Leben hin 1898
Zwei Prager Geschichten 1899
Mir zur Feier 1899
Das tägliche Leben 1902
Das Buch der Bilder 1902
Die Letzten 1902
Worpswede 1903
Auguste Rodin 1903
Geschichten vom lieben Gott 1904
Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke 1906
Das Stundenbuch 1907
Die Neuen Gedichte 1907
Der Neuen Gedichte anderer Teil 1908
Requiem 1909
Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge 1910
Das Marien-Leben 1913

Die Jahreszahl bezeichnet das Erscheinungsjahr. Das Verzeichnis macht keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Ich verweise auf die Veröffentlichungen Dr. Fritz Adolf Hünichs, so im „Inselschiff“ Februar 1920.

Schriften über Rainer Maria Rilke

Michels, Wilhelm: „*Rainer Maria Rilke*“ in „Apollon und Dionysos, Stuttgart 1904.

Key, Ellen: „*Rainer Maria Rilke, Ein Gottsucher*“ in „Seelen und Werke“, Berlin 1911.

Mondt und Hecht: „*Rainer Maria Rilke*“, Leipzig 1913.

Zech, Paul: „*Rainer Maria Rilke*“, Berlin 1913.

Schwiefert, Fritz Dr.: „*Rainer Maria Rilke*“, Freiburger Dissertation, Straßburg 1913

Kawerau, Siegfried Dr.: „*Rainer Maria Rilke*“, Berlin 1914.

Dr. v. Oppeln-Bronikowski und Dr. Carl Enders über „*Rilkes Kunst*“ in den „Mitteilungen der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn“, 2. Jahrg.

Scholz, Heinrich Dr.: „*Rainer Maria Rilke, Ein Beitrag zur Erkenntnis und Würdigung des dichterischen Pantheismus der Gegenwart*“, Halle 1914.

Faesi, Robert: „*Rainer Maria Rilke*“, Leipzig, Zürich, Wien 1920.

Das Verzeichnis enthält nur die von mir gelesenen Schriften.